FRANCE MÉTRO : 8,90€ - DOM : 9,90€ - BEL(P926150) : 8,90€ - LUX : 8,90€ - CH : 9,90 CHF - CAN : 15,50$CAD - PORT/IT : 9,50€ - MAR : 98 MAD - N° 16 - MARS-AVRIL-MAI 2024 LIRE magazine LA PASSION DES LIVRES ET DES ÉCRIVAINS

– LES CLASSIQUES DE –

LiRE magazine

HORS-SÉRIE

Dossier

SAMUEL BECKETT LE RIRE TRAGIQUE

William SHAKESPEARE

Sa majesté & ses mystères

- **Comédien, dramaturge, poète : un auteur universel**
- **Le Globe, théâtre de ses rêves**
- **Lu par Burgess, Hugo, Wilde, Voltaire, Welles…**

Mars-avril-mai 2024 - www.lire.fr

L 11910 - 16 H - F: 8,90 € - RD

MAISON DE BALZAC

EXPOSITION
du 22 novembre 2023
au 31 mars 2024

BALZAC, DAUMIER ET LES PARISIENS

De La Comédie humaine à la comédie urbaine

#expoBalzacDaumierEtLesParisiens
www.maisondebalzac.paris.fr
Métro : Passy ou La Muette

Les chemins de fer, Émotions parisiennes, La Journée du célibataire
(détails) - Honoré Daumier
© Maison de Balzac - Paris Musées

VILLE DE PARIS | PARIS MUSÉES

connaissance des arts | LiRE magazine | Le Parisien

SOMMAIRE

Édito 5
William Shakespeare en 8 questions 6
Entretien avec Barbara Schulz : « Ses mots sont comme des formules magiques » 12

14
L'homme mystère

Au-delà des ombres 16
Le tour du Globe en quatre cents ans 24
Qui est l'auteur des œuvres signées Shakespeare? 26

28
La fureur et le rire

Les dieux s'amusent... 30
Pourquoi ces pièces en vers nous touchent-elles encore? 36
Debout les Maures! 40
Amants maudits, rois fous et sorcières hilares... 42
Hamlet toujours recommencé 48
Naissance d'un sentiment national 52
Des histoires et des vers 58
Archive : « Il voulait cogner, enchanter, courtiser les oreilles des spectateurs », par Anthony Burgess 60
Paroles d'artistes 67
Entretien avec Nathalie Vienne-Guérin : « Shakespeare se loge dans les recoins les plus inavouables de la culture » 68

72
L'invasion du barbare

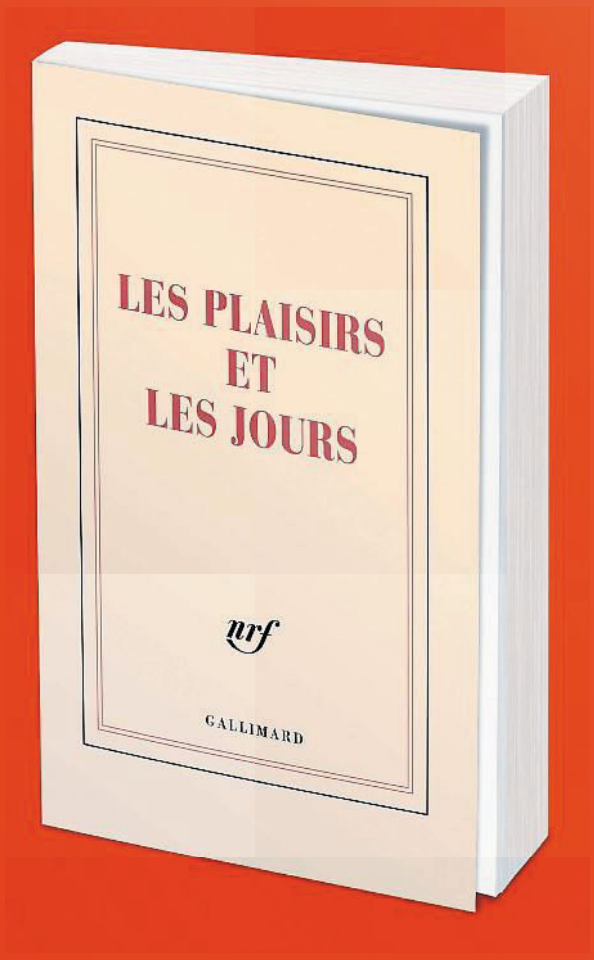
Will a-t-il copié Miguel? 74
Des débuts difficiles en France 76
Miroir, mon beau miroir... 80
Un William de chair et de sang 82
Archive : « Je n'avais pas l'intention de faire un grand film », par Orson Welles 84
Métamorphoses filmiques 86

88
Beckett : l'humanité à l'os

Par-delà l'apocalypse 90
Archive : « Qu'ai-je à raconter ? », par Samuel Beckett 94
À l'épreuve du réel 95
L'expérience de la part obscure 96

Et tout finit par une chanson 98

SHUTTERSTOCK



LE CARNET S'OUVRE PAR UNE CITATION EXTRAITE DE L'ŒUVRE DONT IL EST LE REFLET, SIGNÉE DU NOM DE L'AUTEUR.

Pages lignées.
Papier intérieur fin et lisse.
Largeur : 11,8 cm
Hauteur : 18,5 cm
Nombre de pages : 192 pages

Abonnez-vous à LiRE magazine

EN CADEAU

Cet élégant carnet
de notes Gallimard

LES PLAISIRS ET LES JOURS

1 AN 49€ SEULEMENT

JE M'ABONNE À LIRE MAGAZINE

Bulletin à renvoyer complété et accompagné de votre règlement à : Lire Magazine - 20 rue rouget de Lisle - 92130 Issy les Moulineaux

OUI je désire bénéficier de votre offre spéciale :
1 an d'abonnement à LIRE MAGAZINE (10 numéros)
+ le carnet de notes, ***Les plaisirs et les jours***
pour 49€ seulement au lieu de ~~91,90€~~

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Code postal : |_|_|_|_|_|

Ville : .....

E-mail : .....

Ci-joint mon règlement par :

☐ Chèque à l'ordre de EMC2

☐ Carte bancaire, paiement sécurisé sur https://abonnements.lire.fr/

HLCSHAKE

Délai de livraison : dans le mois suivant l'enregistrement de votre règlement. Offre valable jusqu'au 30/06/24 en France métropolitaine uniquement, et pour un premier abonnement à LIRE MAGAZINE. Conformément à la loi "Informatique et libertés" du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification en adressant un courrier à LIRE MAGAZINE. Les informations nécessaires à la mise en place de votre abonnement pourront être cédées à des organismes extérieurs sauf si vous cochez la case ci-contre ☐. Conformément à l'article L221618 du code de la consommation, vous bénéficiez d'un délai de rétractation de 14 jours à compter de la réception du premier numéro de l'abonnement en adressant votre courrier à Lire Magazine - 20 rue rouget de Lisle - 92130 Issy les Moulineaux.

LIRE MAGAZINE EST ÉDITÉ PAR EMC2 - SAS AU CAPITAL DE 325 000 € - 15, RUE DE LA FONTAINE AU ROI, 75011 PARIS

HORS-SÉRIE

– LES CLASSIQUES DE –

LiRE magazine

Société éditrice
EMC2 SAS au capital de 325000 euros
Siège social
43, avenue du 11-Novembre,
94210 Saint-Maur-desFossés.
Tél.: 0147004949 - RCS 832332399 Créteil
Président/Directeur de la publication
Jean-Jacques Augier
Directeur général
Stéphane Chabenat
Adjointe
Sophie Guerouazel

RÉDACTION

Directeur de la rédaction
Baptiste Liger
Rédacteur en chef
Alexis Brocas
Direction artistique et graphisme
Isabelle Gelbwachs
Secrétariat de rédaction, correction
Valérie Cabridens, avec Claudine Sizun
Iconographie
Janick Blanchard
Illustration de couverture
Science Source/Akg-Images
Ont collaboré à ce numéro
Pascal Aquien, Christophe Bident, Victor Bourgy, Anthony Burgess, Roger Chartier, Emma Daumas, Michel Delon, Alain Dreyfus, Anne-Valérie Dulac, Robert Ellrodt, Fabrice Gaignault, Diane Hill, Robert Kopp, François Laroque, Éric Libiot, Aurélie Marcireau, Frédéric Martel, Jean Montenot, Margaux Morasso, Geneviève Morel, François Noudelmann, Bernard Quiriny, Lionel Richard, Serge Sanchez.
Publicité littéraire, partenariats et développement
Astrid Pourbaix: 0147000323 –
Isabelle Marnier: 0147001177
publicite@lire.fr
Impression
Maury Imprimeur S.A Malesherbes
Publication mensuelle éditée par EMC2 SAS
Siège social: 43, avenue du 11-Novembre, 94210 Saint-Maur-des-Fossés
N° Commission paritaire : 0625 K 85621
Dépôt légal: mois en cours
ISSN n° 2742-752X
Second Class Postage Paid
At Long Island City N.Y.
Régie publicitaire
Mediaobs: 0144889779
Directrice générale: Corinne Rougé
Directrice commerciale: Sandrine Kirchthaler (89 22)
Ventes au numéro
Tél: 0488151241
Diffusion MLP

SERVICE ABONNEMENTS

20, rue Rouget-de-Lisle
92130 Issy-les-Moulineaux
Tél. : 0179921186
Courriel: abonnements@lire.fr

AUDREY SOVIGNET

ÉDITO

d'Alexis Brocas

Shakespeare, pensionnaire de l'Olympe

Il y a les grands écrivains qui font la fierté des nations et dont les noms sont célébrés à l'intérieur des frontières qui les ont vus naître et parfois au-delà. Et puis il y a les rares créatures de l'Olympe, dont le renom se rit de la géographie, dont l'influence infuse dans toute la littérature et dont la postérité est garantie à jamais: Homère, Cervantès... et William Shakespeare. Ce qui ne manque pas de piquant, quand on songe que celui-ci ne sacralisait nullement ses pièces, qu'il modifiait au fil des productions. Et oui: si les déplorations du roi Lear ou la volonté sanglante de lady Macbeth nous paraissent gravées dans le marbre, si les pièces de Shakespeare explorent des constantes de la condition humaine, elles n'en restent pas moins modelées par les circonstances de leur création. Avant d'écrire pour l'éternité, Shakespeare écrivait pour une troupe et adaptait son inspiration aux comédiens disponibles et aux goûts d'un public londonien bigarré, très différent de celui d'aujourd'hui. Que ses pièces parviennent encore à nous bouleverser tient à un miracle nommé littérature: Shakespeare est si doué pour faire parler ses personnages, des rois aux bergers, que ses répliques semblent s'élever au-dessus du contexte dont elles portent la marque. Le particulier et l'universel s'unissent presque à chaque tirade. Si l'œuvre est aujourd'hui bien connue, l'homme reste mystérieux. Comment ce jeune provincial, fils d'un gantier du Warwickshire, est-il parvenu à devenir une vedette du théâtre londonien? D'où lui vient ce savoir qui va de la fauconnerie aux usages aristocratiques? Un visage affleure à travers le temps. Celui d'un génie capable de réunir poésie et pragmatisme, d'un intellectuel doté d'un esprit si large qu'il ne pouvait examiner une opinion sans envisager son contraire – une qualité bien utile quand on veut faire tenir l'humanité sur une scène. Un homme d'affaires, aussi, qui visait la richesse et l'obtint grâce au théâtre, et par d'autres moyens. Shakespeare a réussi son œuvre et a eu une vie accomplie, qu'il a finie riche, célèbre, aimé du public et entouré des siens. Qui dit mieux?◆

***Lire Magazine* sur iPad!**
Téléchargeable gratuitement sur l'App Store, l'application donne accès à toute l'actualité littéraire en temps réel, ainsi qu'aux anciens numéros de *Lire* à tarif préférentiel.
Notre boutique en ligne
lire.fr

Où adresser votre courrier?
- Par voie postale: 15 rue de la Fontaine-au-Roi 75011 Paris
- Par courrier électronique: redaction@lire.fr
- Sur la page Facebook du magazine: www.facebook.com/Lire.Magazine.Litteraire
- Instagram @lire.magazine.litteraire
- Twitter @lire_ML

Audience mesurée par AUDIPRESSE

LE TRI FACILE

PEFC

ACPM OJD

Imprimé sur du papier certifié PEFC, 100 % fabriqué en Autriche avec 15 % de fibres recyclées. Le Ptot est de 0,006 kg/tonne.

William Shakespeare en 8 questions

PLUS DE QUATRE SIÈCLES APRÈS SA MORT, LA BIOGRAPHIE DU DRAMATURGE, POÈTE ET ACTEUR ANGLAIS PRÉSENTE BIEN DES INCERTITUDES, QUI ONT DONNÉ LIEU À UNE FOULE DE CONTRESENS ET DE SPÉCULATIONS PARFOIS HASARDEUSES. HUIT QUESTIONS POUR Y VOIR CLAIR PAR-DELÀ LA LÉGENDE.

Est-il seulement l'auteur de ses pièces ?

Accusé de plagiat de son vivant, il fut dépossédé de son statut d'auteur par certaines hypothèses alimentées par les inconnues de sa biographie.

La question n'est pas oiseuse : comme Molière, Shakespeare s'est vu contester la paternité de ses œuvres bien après sa mort. De son vivant, cette paternité n'a jamais semblé faire de doute. Ainsi, le dramaturge Robert Greene, dans son pamphlet posthume où il accuse Shakespeare de plagiat (comme Molière, Shakespeare prenait son bien là où il le trouvait), ne songe pas à le traiter d'imposteur… Les arguments en ce sens reposent sur les manques de la biographie du dramaturge, l'illettrisme supposé de sa famille, l'absence de manuscrits, l'instruction sommaire de Shakespeare (qui n'était pas allé à l'université), sa connaissance de la noblesse ou de lexiques spécialisés tels que celui de la chasse ou de la fauconnerie… Il suffit de lire une biographie moderne de Shakespeare, tel le *Shakespeare* de Peter Ackroyd, pour que ces doutes volent en éclats. Oui, Shakespeare n'a pas été à l'université – et cette audace d'auteur sans diplôme lui a valu de nombreuses critiques de la part de confrères jaloux ayant poussé plus loin leurs études. Son père ne savait peut-être pas écrire – mais il savait au moins lire, sinon comment aurait-il pu exercer son rôle de bailli (maire) de Stratford ou faire de multiples affaires qui lui ont assuré une relative prospérité ? Et ainsi de suite… Enfin, notons que, si l'auteur n'était pas Shakespeare, il aurait dû le coller de près toute sa vie. Car, d'après Peter Ackroyd, Shakespeare a joué (en 1587, avec la troupe des Comédiens de la Reine) des premières versions de ses œuvres dont seuls les titres sont restés : *Les Fameuses Victoires de Henri V*, *Le Roi Leir*, *La Tragédie véritable de Richard III*… Or les versions du *Roi Lear* ou de *Richard III* que nous connaissons datent de la fin du siècle ou du début du suivant… Aujourd'hui, aucun spécialiste ne doute que Shakespeare était bien Shakespeare. ◆

Alexis Brocas

2

Les *Sonnets* attestent-ils d'une homosexualité cachée ?

La question, déjà, a traversé l'esprit du lecteur contemporain du poète. Des indices et interprétations sèment le doute.

L'incertitude est permise pour le lecteur contemporain des *Sonnets* de Shakespeare. Le recueil, publié en 1609, compile quelque 154 poèmes dont la teneur romantique s'adresse tantôt à un beau jeune homme, tantôt à une dame. La majorité de ces textes se contente de louer la beauté du « fair lord » et l'affection que l'énonciateur lui porte, mais d'autres semblent exprimer la tentation d'un désir physique non consommé, à l'instar du sonnet XX : « La nature, changeant ta structure divine,/ T'orna d'un attribut qui prive mon désir/Du droit de s'arrêter sur ta chair admirable. » Si la question peut paraître anecdotique, elle demeure l'une des énigmes qui entourent la vie du dramaturge et qui divisent les spécialistes. Certains, tels que Paul Edmondson et sir Stanley Wells, affirment que ces textes nous révèlent la bisexualité de Shakespeare (il fut, rappelons-le, marié à Anne Hathaway). À l'inverse, d'autres invitent plutôt à une contextualisation, rappelant que, au début du XVII^e^ siècle, les amitiés masculines se parent d'une affection physique et verbale sans équivoque, qu'un regard anachronique peut mésinterpréter. À cet égard, il est tout de même important de souligner que la question n'apparaît pas seulement chez nos contemporains : moins de trente ans après la parution des *Sonnets*, l'éditeur John Benson les rééditait en féminisant les adresses masculines, vraisemblablement dérangé par ce qu'elles pouvaient exprimer. En réalité, les indices sont trop minces pour clore ce débat, qui laisse aux lecteurs un mystère supplémentaire. Et 154 sonnets d'une beauté indiscutable. ◆

Margaux Morasso

Édition des *Sonnets* illustrée par Henry Ospovat (1899).

EDITOR WILLIAM J. ROLFE, VIA WIKIMEDIA COMMONS - COLLECTION PRIVÉE

3

Existe-t-il des portraits de l'écrivain ?

Quelques rares gravures, un buste funéraire… et l'image fugace d'un dramaturge de génie.

Oui, le visage de Shakespeare figure bien sur deux œuvres : le « portrait Droeshout », qui orne l'édition de ses *Œuvres complètes* de 1623, réalisé par le graveur Martin Droeshout, qui n'a pu croquer Shakespeare sur le vif (il avait 15 ans à la mort du dramaturge) et s'est peut-être inspiré d'une œuvre perdue. Sa gravure, en tout cas, a été approuvée par les collègues de Shakespeare à l'origine de cette édition. Et le buste qui orne sa tombe dans l'église de Stratford, œuvre du sculpteur flamand Gerard Johnson, qui, nous dit Peter Ackroyd, vivait près du Globe et a « eu tout le loisir d'étudier son modèle ». La famille de Shakespeare n'y a d'ailleurs pas vu de discordance. Il existe, d'autre part, plusieurs tableaux où le visage de Shakespeare a été reconnu, sans que l'on puisse prouver qu'il s'agisse bien de lui. Le « portrait Chandos », qui le présenterait en Shylock, augmenté d'une boucle d'oreille, le « portrait Janssen », qui le montrerait en élégant, le « portrait Flower », qui ressemble au portrait Droeshout et qui en dérive peut-être, et le « portrait Grafton », anonyme, qui le montrerait dans sa vingtaine… ◆

Alexis Brocas

4

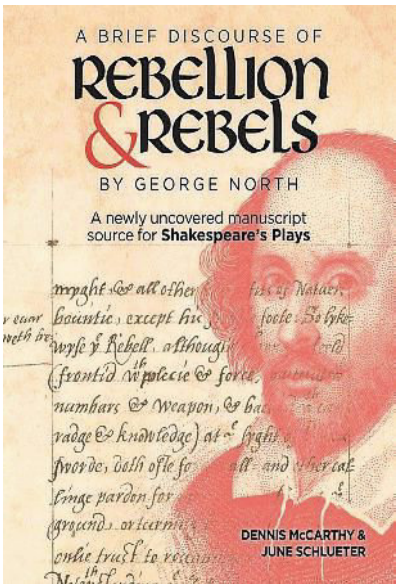
Quel comédien était-il ?

Shakespeare doit sa célébrité posthume à l'écriture de ses pièces, mais des bribes de témoignages et traces diverses nous le présentent comme un acteur d'une certaine envergure.

Au sein de sa troupe, Shakespeare joua surtout le rôle de dramaturge. Il fut également acteur pendant plus de vingt ans, et c'est en tant que comédien qu'il fit son entrée dans l'écosystème du théâtre londonien – à moins qu'il n'ait été embarqué par une troupe à Stratford-upon-Avon. Quel fut précisément le jeu d'acteur de Shakespeare, nous l'ignorons; mais les exigences du théâtre élisabéthain nous laissent supposer certaines de ses qualités scéniques. Dans son texte *Elizabethan Acting* (1964), B. L. Joseph précise que les acteurs anglais étaient alors réputés comme les meilleurs pour leur formation très complète incluant la danse, le chant, les acrobaties et le maniement des armes. Ces connaissances nous font nous figurer un Shakespeare en bonne forme physique et aux multiples aptitudes. La distribution des rôles permet aussi de déterminer assez clairement les partitions des comédiens, d'imaginer le timbre de leur voix, leur diction, leur gestuelle. Par exemple, il fut affirmé que Shakespeare s'attribuait des rôles de rois et les affectionnait; de là, on peut lui supposer des qualités d'orateur appuyées par une voix grave et posée, d'autant plus qu'il interpréta avec brio, dit-on, le rôle du spectre dans *Hamlet*.

On ne sait pas avec certitude à partir de quand Shakespeare prit la plume qui fit sa réputation. Le premier indice de son activité relève d'une critique adressée à l'égard de son double statut de comédien-dramaturge. Shakespeare auteur n'abandonna pas les planches et fut qualifié par l'auteur Robert Greene, dans son pamphlet *A Groats-Worth of Wit,* en 1592, de *Johannes Factotum* (qu'on peut traduire par « Jean-Fait-Tout »), une manière peu sympathique de dire qu'il cumulait les activités sans y montrer de talent. En réalité, on suppose que Shakespeare mit sa polyvalence au service de la troupe, choisissant même des rôles lui permettant de diriger ses comédiens, de gérer leurs entrées et sorties de scène. Comme ce fut le cas de Molière plus tard, le statut de comédien-dramaturge lui permit probablement d'acquérir une maîtrise complète de ses pièces, alimentant ainsi le brio de ses représentations. ◆

Margaux Morasso



Les universitaires Dennis McCarthy et June Schlueter ont démontré l'influence sur Shakespeare d'un manuscrit rédigé par un diplomate au début du XVI^e^ s.

5

Était-il un plagiaire?

Comme Molière, le Barde de Stratford prenait son inspiration là où il la trouvait…

De la même manière que la vie de Shakespeare suscite de nombreux débats, sa production littéraire fut largement discutée. Les anti-stratfordiens, tout d'abord, lui dénièrent la paternité de ses pièces, les attribuant entre autres à Christopher Marlowe et à Francis Bacon. Si cette théorie est démentie par les spécialistes, elle fondait ses accusations sur les origines modestes de l'écrivain, qui apparurent pour certains peu cohérentes avec la qualité des textes et la nature des références. Cet argument, ajouté au fait que Shakespeare nourrissait sa création du travail de ses pairs, a contribué à soulever des accusations de plagiat. Shakespeare puisait son inspiration auprès de nombreuses sources qui, s'il les copiait parfois littéralement, étaient souvent transfigurées par la fertilité de son imagination. En tant qu'acteur de théâtre, il avait une mémoire impressionnante, qui explique qu'il ait pu (même malgré lui) reproduire des intrigues ou des vers lus ou appris auparavant. En comparant ses œuvres, on retrouve des phrases reproduites quasi à l'identique, lesquelles témoignent de cette créativité mimétique. La nouvelle composition modulait le texte référent, liant les mots entre eux par effets de rythme, de poésie et d'associations sonores. Si l'imagination de Shakespeare a été traversée par de nombreuses références qui ont nourri ses pièces, elle a surtout sublimé celles-ci par le verbe et le talent. La notion de plagiat peut donc d'ores et déjà être tempérée par celle de l'inspiration. L'auteur dramatique et envieux rival Robert Greene, qui fut l'un de ses principaux détracteurs, qualifia Shakespeare de « corbeau parvenu, embelli avec nos plumes » dans son pamphlet *A Groats-Worth of Wit* (1592). Par « nos plumes », il évoquait ses propres écrits et ceux de ses semblables, dont le travail est aujourd'hui reconnu comme comptant parmi les modèles de Shakespeare.

En 2018, les universitaires June Schlueter et Dennis McCarthy ont cherché à identifier les sources du tragédien, en utilisant le logiciel antiplagiat WCopyfind. Le procédé leur a permis d'établir qu'onze de ses œuvres seraient largement influencées par un manuscrit historique, *A Brief Discourse of Rebellion and Rebels*, rédigé au début du XVI^e^ siècle par le diplomate George North. Ce document aurait ainsi servi de point de départ, entre autres, à *Macbeth*, à *Richard III* ou au *Roi Lear*.

De toute la production théâtrale shakespearienne, seules trois pièces tirent leur argument de la seule invention de Shakespeare : *Peines d'amour perdues*, *La Tempête* et *Le Songe d'une nuit d'été*. La création de l'intrigue n'était pas l'intérêt premier du dramaturge, qui tenait plutôt sa virtuosité de son art du récit et des vers. Enfin, il peut être délicat d'appliquer la notion contemporaine de plagiat à cette époque où les auteurs collaboraient volontiers et empruntaient souvent les idées de leurs confrères sans que cela ne soit une affaire. Sauf, peut-être, lorsque l'imitateur dépassait l'original… ◆

M. M.

L'AUTEUR DRAMATIQUE ROBERT GREENE, L'UN DE SES PRINCIPAUX DÉTRACTEURS, QUALIFIA SHAKESPEARE DE « CORBEAU PARVENU, EMBELLI AVEC NOS PLUMES »

6

Son père était-il boucher?

Beaucoup de bruit entoure la reconstitution de la biographie du dramaturge. Rumeurs, hypothèses, commérages… Pour pas grand-chose?

En 1864, Hugo publie *William Shakespeare*, essai-biographie qui croise la vie du dramaturge à des réflexions sur le génie et le romantisme. Le texte, qui se place comme référence, affirme en sa première partie : « William Shakespeare débuta dans un abattoir. À 15 ans, les manches retroussées dans la boucherie de son père, il tuait des moutons et des veaux "avec pompe", dit Aubrey. » L'anecdote interpelle, sans aucun doute, seulement voilà : le père de Shakespeare n'a jamais possédé de boucherie. Pourquoi Hugo popularise-t-il la vision saugrenue d'un Shakespeare égorgeant des moutons? Pour ses recherches, il utilise le texte de John Aubrey, *Brief Lives* (1669-1696), compilation de courtes biographies riches en commérages et informations croustillantes. Et c'est dans ce texte qu'Hugo emprunte l'anecdote, erronée. Le père du dramaturge était gantier; il travaillait certes avec des peaux d'animaux, et il est possible que le jeune William ait eu à écorcher des veaux pour leur cuir, mais il ne fut jamais boucher. La singularité de cette image un peu sanglante marque l'esprit et induit le raccourci, né vraisemblablement de la confusion avec l'expression « tuer un veau » qui désignait alors un exercice d'improvisation théâtrale. Ainsi surgit le boucher Shakespeare, qui survécut longtemps dans certaines biographies. ◆ **Margaux Morasso**

> **WILLIAM SHAKESPEARE DÉBUTA DANS UN ABATTOIR. À 15 ANS, LES MANCHES RETROUSSÉES DANS LA BOUCHERIE DE SON PÈRE, IL TUAIT DES MOUTONS ET DES VEAUX « AVEC POMPE »**
>
> VICTOR HUGO

7

Qui était son acteur fétiche?

Shakespeare créait ses personnages en prévoyant souvent qui les interpréterait. Hamlet, Othello, Lear et Richard III doivent ainsi beaucoup à Richard Burbage.

Lorsqu'il écrivait ses pièces, Shakespeare portait une attention toute particulière à leur interprétation, façonnant certains personnages dramatiques en s'appuyant sur le jeu des comédiens. Il travailla notamment avec Edward Alleyn et Richard Burbage, reconnus comme les plus grands tragédiens de leur temps. Et ce dernier, semble-t-il, fut l'acteur fétiche de Shakespeare. Fils du directeur de théâtre James Burbage, Richard interpréta les plus grands rôles – probablement écrits pour lui – du répertoire shakespearien. Il développa avec l'auteur un lien artistique et fraternel, chacun permettant à l'autre l'expression de son génie. Gage de leur complicité, l'acteur nomma ses enfants William, Anne et Juliette. À une époque où le jeu outré des acteurs de la génération précédente, porté sur les moulinets de bras et les roulements d'yeux, était passé de mode, Richard Burbage était reconnu pour sa méthode de jeu dite de la *personation*, qui reposait sur l'incarnation naturelle des personnages plutôt que sur leur imitation. De fait, il ne se contentait pas de mimer les émotions d'Othello, de Hamlet ou du roi Lear, il les faisait siennes. Dans son texte *Renaissance Drama in Action* (1998), Martin White précise que le jeu de Richard Burbage visait à orienter l'attention du public non pas vers sa personne, mais vers l'action représentée sur scène, plongeant les spectateurs dans la fiction grâce à sa diction parfaite et à sa puissance vocale. Faute (hélas!) de pouvoir assister à ses performances, il nous reste de sa présence scénique l'influence qu'elle exerça sur le théâtre de Shakespeare. ◆ **M. M.**

8

Reste-t-il des manuscrits de ses pièces?

Les pièces manuscrites n'étaient alors qu'un outil de travail en perpétuelle adaptation aux besoins de la représentation. Et permettaient d'établir des rouleaux de papiers collés destinés à chaque comédien devant apprendre son rôle.

Les pièces de Shakespeare avaient vocation à être jouées, non à être publiées. Et la sacralisation des manuscrits comme la critique génétique qui les étudie étaient étrangères à l'époque. Dans *Le Magazine littéraire* n° 393 (déc. 2000), l'universitaire Gilles Monsarrat rappelait ce contexte : « Une pièce de théâtre n'avait pas alors le prestige d'un poème lyrique, ou surtout épique; elle était destinée à prendre vie au théâtre pendant quelques après-midi, puis à disparaître, remplacée sur scène par des pièces nouvelles. Un dramaturge écrivait pour être joué, et il vendait donc d'habitude sa pièce à une troupe, qui en devenait propriétaire. Si la pièce était bonne, les comédiens avaient intérêt à ne pas la laisser publier, car les lecteurs ne seraient peut-être pas devenus des spectateurs. Les pièces manuscrites faisaient partie de l'actif d'une troupe, et elles n'étaient vendues à un libraire-éditeur que si celle-ci avait besoin d'argent, ou si elle voulait (peut-être à la demande de l'auteur) publier le texte correct d'une pièce dont avait paru une version fautive. » Ce qui est arrivé à Shakespeare sept ans après sa mort, lorsque John Heminges et Henry Condell, deux de ses camarades acteurs cités dans son testament, firent paraître le fameux in-folio de 1623 contenant trente-six pièces de Shakespeare : il s'agissait aussi de faire pendant à certaines éditions in-quarto pirates et fautives, probablement conçues d'après des souvenirs de comédiens ayant joué les versions abrégées des pièces. Mais il existe aussi de « bons » in-quarto, que l'on pense conçus d'après des brouillons de Shakespeare car ils portent trace de ses reprises. Gilles Monsarrat explique : « Au début de l'acte V du *Songe d'une nuit d'été*, l'in-quarto de 1600 alterne de façon bizarre les vers réguliers et des passages imprimés comme des vers, mais irréguliers, par exemple :

"And tragical, my noble lord, it is./For Pyramus,
"Therein, doth kill himself./Which when I saw
"Rehearsed, I must confess,/made mine eyes water :
"But more merry tears/the passion of loud laughter
"Never shed." (V, i)

« Ces vers furent imprimés correctement dès le second in-folio (1632), conformément aux barres que nous avons insérées. J. Dover Wilson a montré (en 1924) que, si l'on supprime ces vers irréguliers, le texte demeure cohérent; ils furent donc vraisemblablement rajoutés par Shakespeare à son premier jet, probablement dans la marge du manuscrit, sans indiquer clairement où se terminait chaque vers; l'erreur de l'imprimeur s'explique d'autant mieux que les manuscrits de l'époque n'emploient pas de majuscule pour marquer le début d'un vers. » Ajoutons que les manuscrits au propre de l'auteur n'étaient qu'une base du travail, qui permettait au *book-keeper* (l'ancêtre du metteur en scène) d'établir un nouveau texte où seraient notés la distribution, les scènes, les effets, et qui adaptait le texte aux exigences de la troupe... Ces documents servaient eux-mêmes à établir les *scrolls,* ces rouleaux de papiers collés sur lesquels chaque comédien apprenait son rôle. Dès lors, il n'est pas étonnant que le seul manuscrit dont nous disposions et qui soit presque certainement de la main de Shakespeare vienne d'une pièce jamais jouée, *Sir Thomas More*, écrite en collaboration avec Anthony Munday au début des années 1590. Il comprend trois feuillets rassemblant cent quarante-sept vers attribués à Shakespeare sur la foi de la graphie (semblable à celle des signatures), de l'orthographe (fluctuante) et du style. ◆

Alexis Brocas

> **SI LA PIÈCE ÉTAIT BONNE, LES COMÉDIENS AVAIENT INTÉRÊT À NE PAS LA LAISSER PUBLIER, CAR LES LECTEURS NE SERAIENT PEUT-ÊTRE PAS DEVENUS DES SPECTATEURS**
>
> GILLES MONSARRAT

Barbara Schulz

« SES MOTS SONT COMME DES FORMULES MAGIQUES »

Inoubliable Rosalinde dans une récente adaptation de *Comme il vous plaira, ce qui lui a valu un second molière, la comédienne raconte sa rencontre avec le dramaturge britannique, le pouvoir d'expression de ses pièces, leur folle inventivité et leur actualité intemporelle.**

Quels sont vos premiers souvenirs de Shakespeare?

Barbara Schulz. La scène du balcon dans *Roméo et Juliette*, apprise et jouée lors de mes cours de théâtre. Également celle avec la nourrice dans la même pièce et le monologue d'Ophélie dans *Hamlet*, mais c'est tout. J'avais à peine effleuré Shakespeare. Dans le principal cours de théâtre que j'ai suivi, celui de Jean-Laurent Cochet, on travaillait essentiellement les classiques français, Molière, Racine, Corneille, Musset, Hugo, et les *Fables* de La Fontaine.

Comment en êtes-vous venue à interpréter Rosalinde dans *Comme il vous plaira*?

B. S. J'ai connu Léna Bréban, la metteuse en scène de la pièce, en 2009, lorsque nous jouions ensemble dans *Parole et guérison* de Christopher Hampton. À l'époque, elle m'avait fait part de ses envies de diriger au théâtre. Puis je suis partie vivre quelque temps aux États-Unis. Lorsque je suis rentrée, j'ai découvert que Léna avait commencé à mettre en scène. J'ai tout de suite aimé son travail, et nous avons réfléchi à l'idée de monter une pièce dans laquelle je pourrais jouer. Elle a d'abord pensé à quelque chose, puis est arrivée l'idée de *Comme il vous plaira*.

Connaissiez-vous la pièce?

B. S. Juste la fameuse citation, l'une des plus célèbres de Shakespeare : « Le monde entier est un théâtre,/Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs./Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles. » En découvrant le texte, je n'en ai pas saisi tout de suite la profondeur et les enjeux. Puis, tout à coup, je me suis rendu compte que les mots de Shakespeare étaient comme des formules magiques contenant des pouvoirs de chair, de sang, de tripes, d'âme. Tout un monde vient avec. Ce sont des mots puissants qui donnent le frisson. J'adore cette réflexion de Victor Hugo : « Le théâtre n'est pas le pays du réel, […] il est le pays du vrai. » Shakespeare, c'est exactement ça.

Qu'est-ce qui vous touche dans ses pièces, et en particulier dans *Comme il vous plaira*?

B. S. Shakespeare parle de vieilles âmes, et ça continue de parler aux jeunes âmes. Je trouve la pièce hallucinante de modernité, elle parle de l'amour sous toutes ses formes, ce qui est quand même très beau et très rare. On a à la fois le premier amour, la sororité, la camaraderie, l'amour pour les personnes âgées, l'amour pour les bêtes, pour la nature. C'était exactement ce que les gens avaient envie d'entendre après le covid. Et puis le propos est assez féministe : les deux filles, cousines dans la vie, en ont marre des hommes et de leurs guerres absurdes et incessantes ; elles finissent par se barrer dans la forêt, là où elles vont tomber sur des gens qui eux aussi en ont marre du monde et qui ont décidé de revenir à l'essentiel… Shakespeare montre des gens qui ont plaisir à se retrouver au fond des bois et à vivre avec peu. Pour cette raison, il est hors du temps et hors sol, dans le bon sens.

Comment expliquez-vous qu'il n'ait pas eu d'équivalent en France? On ne trouve pas une telle modernité intemporelle dans le théâtre français de l'époque.

B. S. Disons que les Français ont toujours été plus cérébraux. Ça passe par la tête avant de descendre dans le ventre. Chez Shakespeare, il y a un supplément de chair, de tripes, d'organes, où l'on disait autrefois que l'âme se nichait. Quand le dramaturge anglais parle d'amour, de jalousie, il est très viscéral.

Barbara Schulz est Rosalinde dans un *Comme il vous plaira* musical, drôle et festif.

Autre chose très actuelle dans la pièce, le jeu entre les genres.

B. S. Oui, tout à fait. Je joue, comme vous le savez, une femme qui se travestit en homme. On est tous et toutes enfermé dans un genre très défini. C'est en cela qu'on peut se dire que Shakespeare est fou d'inventivité.

> **SHAKESPEARE MONTRE DES GENS QUI ONT PLAISIR À SE RETROUVER AU FOND DES BOIS ET À VIVRE AVEC PEU**

Avez-vous été surprise par le succès phénoménal de la pièce? Ainsi que par l'avalanche de récompenses, quatre molières, dont un pour vous?

B. S. Surprise, sans doute, mais j'avais une confiance absolue dans la qualité du spectacle. Évidemment, on ne sait jamais comment va être l'accueil de la critique et du public. Je savais que ça serait bien parce que je voyais où ça allait, même si je ne pouvais pas m'attendre à un tel succès. J'ai vu des gens pleurer de joie, je n'avais jamais vu ça. J'ai même entendu une spectatrice s'exclamer à la fin du spectacle : « Je ne veux pas qu'ils s'en aillent ! » J'observais certains spectateurs et spectatrices, et c'était comme s'ils nous tendaient leur cœur. Voilà le vrai pouvoir de Shakespeare : envoûter le public.

Comment expliquez-vous ce phénomène?

B. S. Le propos de la pièce est tellement fort : qu'y a-t-il de plus puissant que le sentiment d'amour porté vers l'autre? Rien. Que ce soit vis-à-vis de la personne que l'on aime, de ses enfants, de ses parents, de ses amis, de son chien… Shakespeare nous parle de la beauté de ce sentiment dans une histoire un peu folle, drôle et poétique.

Avez-vous lu d'autres pièces de Shakespeare?

B. S. Non, parce que je n'aime pas du tout lire des textes de théâtre en dehors de ceux que je dois apprendre. C'est quelque chose qui m'emmerde prodigieusement. Ça ne m'atteint pas du tout. Le théâtre est très ennuyeux à lire, et je ne comprends pas que ce soit toujours dans les programmes scolaires. C'est le meilleur moyen de dégoûter un enfant du théâtre. Commençons par les amener voir des pièces ! Ma grande joie, avec *Comme il vous plaira,* était de faire venir au théâtre des gens qui n'y vont jamais. J'ai ainsi réussi à convier une trentaine de chauffeurs de taxi. J'ai ensuite reçu quantité de SMS de remerciement : ils ne pensaient pas que le théâtre pouvait être quelque chose de vivant, d'amusant et pas chiant. Certains traînaient les pieds pour arriver jusqu'à la salle et, en ressortant, ils disaient à leurs femmes : « Alors là d'accord ! » *(Rires)* Je suis même parvenue à faire venir Bigflo et Oli, qui ont adoré, pourtant ce n'était pas gagné. Ils m'ont avoué qu'ils avaient craint le pire. Ils se sont fait avoir comme les autres.

Y a-t-il une phrase que vous chérissez spécialement dans la pièce?

B. S. « Les hommes sont avril quand ils font la cour et décembre quand ils sont mariés. » ◆

Propos recueillis par Fabrice Gaignault

* *Comme il vous plaira,* adapté par Pierre-Alain Leleu et mis en scène par Léna Bréban (quatre molières en 2022), sera de nouveau à l'affiche fin septembre 2024 au Théâtre Hébertot, à Paris.

DR

L'homme mystère

De Shakespeare, nous savons qu'il fut un dramaturge de génie, un comédien polyvalent, un homme d'affaires avisé, mais aussi un personnage public se tenant soigneusement à l'écart des querelles de son temps, et un mari absent, quoique très attaché à son Stratford natal, où il avait laissé parents, femme et enfants. Nous ne savons pas, en revanche, avec certitude quand il contracta la fièvre du théâtre, débuta sur les planches londoniennes, rencontra sa première troupe, ni d'où viennent les multiples savoirs spécialisés qui colorent ses œuvres. Les shakespeariens éclairent pour nous ces zones d'ombre.

PVDE/BRIDGEMAN IMAGES

Ledit portrait Cobbe de Shakespeare (anonyme, v. 1610), un des trois portraits présumés du dramaturge anglais.

Au-delà des ombres

Très lacunaire, malgré les patients travaux de reconstitution menés par les shakespeariens, la biographie du dramaturge laisse entrevoir un caractère résolu et habile, insaisissable et irréductible à la lecture de ses pièces.

La maison natale de Shakespeare, dans Henley Street, Stratford-upon-Avon, Warwickshire.

Puisque les mots nous le permettent, voyageons à travers l'espace-temps et offrons-nous une soirée dans le Londres du printemps 1597 : pour une fois, la peste ne sévit pas, et les lieux de divertissement sont ouverts. Et puisque le théâtre du Globe attend d'être inventé, rendons-nous à Shoreditch, quartier des spectacles et des bordels dont les enseignes montrent un Cupidon aux yeux bandés. Arrêtons-nous devant le bâtiment du Curtain Theatre, ce *wooden O* (« O de bois ») typiquement élisabéthain. Laissons nos chevaux au jeune homme, peut-être un aspirant comédien, chargé de les garder. Et trouvons-nous une place debout dans la presse du public, trois fois plus dense que dans les salles actuelles, qui entoure la scène sur trois côtés. Hélons un marchand ambulant, équipons-nous de noix et de canettes de bière, et profitons du spectacle. Pour l'instant, il s'agit d'un duel de maîtres d'armes, toujours apprécié : dans le Londres de l'époque, chacun porte l'épée, et puis cela donne l'occasion de crier, de frémir ou de rire des maladresses du vaincu. Suivra un combat de chiens et d'ours, autre classique du divertissement populaire. Mais ce n'est pas pour voir des animaux s'entretuer que la foule est venue.

DES FORCES IMPLACABLES

La paille des numéros précédents est à peine débarrassée qu'un homme entre en scène. Il a 33 ans, une petite barbiche, et déjà une belle réputation. Parce qu'il est l'orateur de la troupe prestigieuse du Lord-Chambellan, qui vient d'investir The Curtain. Parce qu'il est l'auteur de pièces capables d'émouvoir, dit-on, de la reine Élisabeth au plus humble des ouvriers londoniens. À son apparition, un silence relatif se fait : il va présenter l'une de ses dernières œuvres, d'après une fameuse légende qui parle d'amants morts et de parents ennemis. Pour cela, il reprend l'un des grands lieux communs de son époque : l'idée que le monde est un théâtre, et la vie une scène régie par des forces implacables – la mort, l'amour, le devoir, le destin. Ce soir, un certain Roméo et une certaine Juliette l'apprendront à leurs dépens…

L'orateur disparaît, remplacé par un chœur, qui, en deux vers, téléporte le public en Italie, dans la *fair Verona* (la « belle Vérone »), où deux maisons égales en dignité s'affrontent. Bientôt, on applaudit aux sarcasmes que s'adressent partisans des Montaigu et des Capulet, on rit quand le vieux Montaigu réclame

THE CENTURY EDITION OF CASSELL'S HISTORY OF ENGLAND, PUBLISHED 1901

26 avril 1564

Baptême selon le rite anglican à Stratford-upon-Avon, Warwickshire, dans une Angleterre où règne depuis cinq ans Élisabeth Ire. La tradition le fait naître le 23 avril, jour de la fête nationale. Il est le troisième enfant de John Shakespeare, gantier, et de Mary Arden, mariés en 1556, tous deux issus de familles paysannes prospères.

1568

Après avoir été goûteur (chargé d'évaluer la qualité du pain et de la bière au sein du district), chambellan (responsable des revenus des corporations de Stratford), puis *alderman* (membre du *borough*, ou conseil municipal), John Shakespeare est élu bailli de Stratford.

1569

John Shakespeare invite deux troupes à se produire dans sa ville : celle des Comédiens de la Reine et celle du Comte-de-Worcester. Imaginons l'effet de leurs représentations sur l'esprit du jeune William, âgé de 5 ans... De nombreuses troupes visiteront Stratford au cours des années suivantes.

Richard Burbage (1567-1619), acteur vedette de la troupe du Lord-Chambellan.

DULWICH PICTURE GALLERY/BRIDGEMAN IMAGES

une épée et que son épouse lui propose une béquille, on s'émeut quand paraît la vedette Richard Burbage en Roméo, on l'encourage bruyamment à laisser tomber cette Rosaline qui ne veut pas de lui, et, quand il se rend à la fête chez les Capulet et s'éprend de Juliette, on le seconde dans sa passion, même si sa Juliette est un acteur déguisé en femme et que cela se voit un peu.

Oh, le beau public, des belles gens des balcons aux humbles du parterre ! Bien qu'il connaisse déjà la fin, il espère pour les amants, maudit à voix haute les querelles des vieillards, explose en larmes quand la jeunesse se tue au nom de l'idéal, et en applaudissements quand le prince conclut. À la sortie, tous auront le même émerveillement dans les yeux, et le même nom au cœur : celui de William Shakespeare. Les plus cultivés ne se demandent plus comment ce phénomène est parvenu, sans passer par l'université, à supplanter tous les dramaturges de son temps. Ils savent la réponse, qui tient en deux mots : le génie. Shakespeare connaît moins bien les antiques que Robert Greene, qui l'a attaqué dans un pamphlet posthume, cinq ans plus tôt, mais il en sait assez pour nourrir ses pièces – et le reste, il va le trouver dans les rues de Londres, créant des personnages qui ressemblent à son public, et rédigeant des œuvres qui ressemblent à la vie, par leur façon de mêler le tragique au comique. Mieux, on dirait que chaque fois qu'il lui vient une réplique, il devient le personnage chargé de la prononcer, et parfois même le dépasse : ses farces scabreuses peuvent faire rougir les turbulents apprentis londoniens ; quand il parle d'honneur, il semble enseigner aux aristocrates la vraie noblesse… De même, quand il montre le crime, il le rend violemment concret – les mutilations infligées dans *Titus Andronicus* font encore pâlir, même en cette ère où l'on écartèle volontiers les séditieux. Parle-t-il de lui-même quand il fait dire à Richard III : « Mille cœurs emplissent mon sein » ?

UN DRAMATURGE PRAGMATIQUE

C'est à peine croyable, mais ce Protée n'est ni un savant ni une créature des rues qui aurait tout vu : il vient d'un bourg du Warwickshire, où il était le fils du bailli – un gantier, dit-on, dont émanent de suspects relents de catholicisme. Sa réputation n'est pas celle d'un poète éthéré : on le sait pragmatique, en affaires comme en art. Contrairement à certains de ses concurrents, il n'écrit pas pour l'éternité, mais pour le très divers public londonien, et selon les contingences de sa troupe : quand William Kempe, le clown le plus fameux d'Angleterre, qui fera les beaux jours du personnage de Falstaff, la quittera, Shakespeare n'hésitera pas à tuer Falstaff (dans *Henry V*). Tant pis si tout le monde, jusqu'à la reine, adore le personnage, et s'il est une de ses créations les plus célèbres : nécessité théâtrale fait loi.

Qui était Shakespeare, avant que nous ne l'enfermions avec Homère et Cervantès dans le club très fermé des auteurs à postérité garantie ? Bernard Shaw l'imaginait comme « un gentilhomme très courtois qui s'entendait avec les hommes de toutes les classes », et il semble qu'il avait raison : les témoignages le disent *gentle* (à la fois aimable et gentilhomme), *civil* (affable) et réputé pour ses blagues à brûle-pourpoint : le genre de qualité que l'on développe quand on est passé d'une maison surpeuplée de Stratford à une troupe de théâtre.

Mais si William Shakespeare est un être éminemment social et tout le contraire d'un créateur solitaire, il n'est pas un suiveur. Il n'accompagne jamais ses camarades acteurs dans leurs beuveries, au point que sa sobriété a été remarquée. Il semblerait qu'elle se double d'un solide appétit sexuel – les références scabreuses abondent dans ses pièces. Il est aussi un homme prudent – et il le restera, se tenant à l'écart des controverses de son temps. D'ailleurs, qui peut dire ses opinions sur, par exemple, le règne d'Élisabeth ? Comme l'observe son biographe Peter Ackroyd, « toute la nature humaine lui apparaissait dans la moindre dispute, la moindre controverse. Lorsqu'il exprimait une vérité, voire une simple opinion, il pensait instantanément à la vérité ou à l'opinion inverse – à laquelle il acquiesçait avec autant de conviction ». C'est pourquoi « il est frappant que ses pièces ne portent aucune trace de sa personnalité, comme si les personnages pensaient par eux-mêmes ».

Cette fascinante hauteur de vue s'allie à une grande force de caractère – ce qu'il faut pour fourbir 36 pièces en moins de vingt-cinq ans. Cette détermination et son pragmatisme influent sur sa méthode de travail. Encore une fois, Shakespeare n'est pas un érudit : comme le dit Peter Ackroyd, il ne s'intéresse pas aux textes des autres, mais à ce qu'ils peuvent lui inspirer. Quand une histoire lui plaît, il n'hésite jamais à se l'arroger pour la réécrire de fond en •••

1571

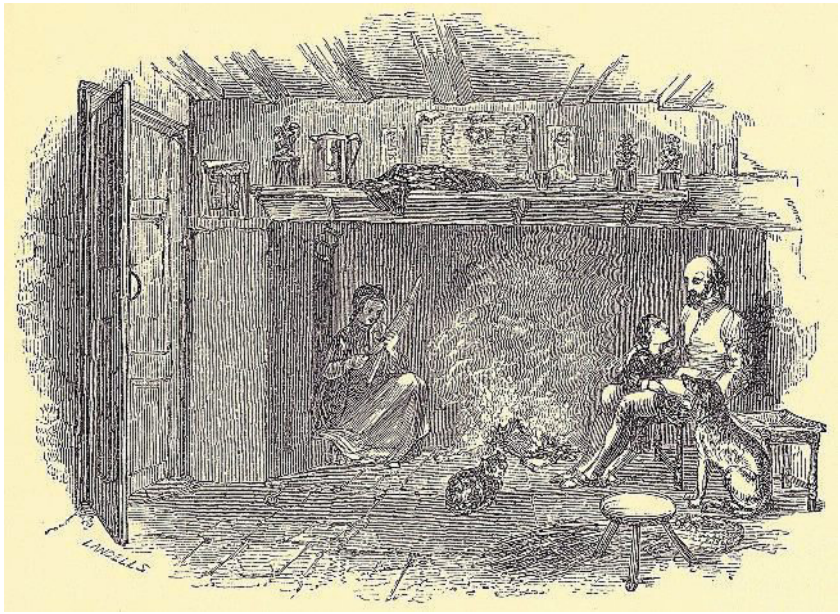
À 7 ans, après un passage par l'école élémentaire, William étudie très probablement à la King's New School de Stratford, à 500 mètres de la demeure familiale. Il y apprend la langue de la société cultivée, découvre Virgile, Horace, Ovide...

1577

Contre toute attente, John Shakespeare quitte le conseil du *borough*, peut-être pour ne pas avoir à dénoncer des catholiques, alors persécutés.

1582-1585

Mariage précipité de William avec Anne Hathaway, 26 ans, issue d'une vieille famille des environs. Il en a 18. Anne est enceinte de trois mois et donnera naissance, l'année suivante, à une petite Susanna. Un an et demi plus tard, naîtront les jumeaux Hamnet et Judith.



Le jeune Shakespeare et son père, gravure extraite de la biographie de Charles Knight (rééd. 1880).

comble – ce qui conduira Robert Greene à le traiter de « corbeau parvenu, embelli avec nos plumes ». Et si le manuscrit de la pièce *Sir Thomas More* contient bien, comme le pensent les shakespeariens, quelques feuillets de sa main, nous savons qu'il écrivait à toute vitesse, dans la frénésie d'une inspiration constante, ponctuant peu, ne se souciant pas davantage de l'orthographe, et qu'importe s'il laissait des vers inachevés ! L'essentiel est d'aller de l'avant, guidé par les mots plutôt que par la pensée. Cette méthode explique certaines bizarreries : parfois, ses personnages changent de nom ; dans *Coriolan*, Cominius est tantôt consul, tantôt général. Cela n'est pas grave, car Shakespeare ne cesse de réviser ses pièces – peut-être entre chaque saison. Pour lui, les textes sont des supports provisoires : l'important est la vie qu'ils trouvent sur scène.

GRANDIR DANS UN CONCENTRÉ D'ANGLETERRE

Plus de quatre cents ans après la mort de William Shakespeare, sa vie nous apparaît comme une trame tissée à parts égales de faits et d'incertitudes, avec, au milieu, un trou de huit années. On connaît la date de son baptême (26 avril 1564), pas celle de sa naissance. En cette époque de mortalité infantile prégnante, il fut sûrement emballé dans le *crimson cloth*, qui servait de coiffe aux bébés, et de linceul quand ils mouraient. Mais naître dans une famille aisée, comme la sienne, augmentait les chances de survie. William est un enfant de la campagne du Warwickshire, qui passe pour un concentré d'Angleterre. Le comté se partage entre la forêt d'Arden, où l'on est plutôt pauvre et attaché au catholicisme interdit, et la campagne domestiquée, où l'on est plutôt riche et anglican. Dans ses pièces, les bois seront souvent le refuge des proscrits et des amoureux : il en allait ainsi à Stratford.

En plus de ses mille neuf cents habitants, le bourg compte quelques fantômes : on y trouve d'anciens cercles de pierres, les restes d'un village romano-breton, un ossuaire. Stratford reste, par ailleurs, une ville médiévale, avec son pilori, son gibet, et ses lois strictes : interdiction d'abriter un étranger sans permission du maire, obligation d'assister à l'office au moins une fois par mois… Une ville industrieuse, aussi, où l'on travaille quatorze heures par jour, sans congés, et où l'on ne conteste pas les différences de classe, pourtant criantes : un monde sépare les riches paysans des pauvres journaliers qu'ils emploient. La notion d'intimité attend d'être inventée : même dans une famille prospère, comme celle des Shakespeare, la vie en commun est la règle, intra- et extra-muros. William grandit à Henley Street, rue commerçante bordée de maisons avec boutiques au rez-de-chaussée et lieux de vie à l'étage. On y trouve aussi des lainiers et des bergers : ceux que William mettra en scène, tel Silvius dans *Comme il vous plaira*, ne viennent donc pas de la littérature… William, une fois devenu Shakespeare, n'oubliera jamais Stratford : il y laissera femme et enfants, y investira dès qu'il le pourra, et s'y retirera en semi-retraite.

Le père de William, John, est gantier – mais, comme tous les artisans de Stratford, il exerce plusieurs métiers : lainier, prêteur sur gage, et fabricant de malt (la bière locale est alors très prisée). Fut-il un récusant, c'est-à-dire un catholique caché ? C'est probable : il recevra plusieurs amendes pour s'être passé de communion anglicane, renâclera à faire couvrir de chaux des images papistes, et un curieux testament spirituel, retrouvé dans le grenier de la maison, atteste de sa foi catholique. S'il

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES

1586 ou 1587

Départ pour Londres, et début des huit « années perdues », le cauchemar des biographes. Il devient acteur et probablement auteur pour les Comédiens de la Reine, dont le répertoire coïncide avec ses œuvres ultérieures : *Les Fameuses Victoires de Henri V, Le Roi Leir, La Tragédie véritable de Richard III*...

1588

William rejoint peut-être dès cette date la troupe de Lord-Strange, l'un des plus riches aristocrates d'Angleterre, dont les acteurs joueront avec Shakespeare jusqu'à la fin de sa vie. À Londres, The Theatre et The Curtain accueilleront la troupe. Version initiale de *La Mégère apprivoisée*.

1590-1591

Fusion de la troupe de Lord-Strange et de celle de l'Amiral. Écriture de *Titus Andronicus*, tragédie de la revanche où Shakespeare rivalise avec les auteurs phares de l'époque, Thomas Kyd et Christopher Marlowe. Il a déjà beaucoup de succès et est probablement l'une des figures de son quartier de Shoreditch.

DANS SA PREMIÈRE BIOGRAPHIE, SON PÈRE ÉTAIT BOUCHER… JUSQU'À CE QUE L'ON DÉCOUVRE QUE L'EXPRESSION « TUER UN VEAU » RELEVAIT DE L'ARGOT THÉÂTRAL ET SIGNIFIAIT « DONNER UNE IMPROVISATION LORS D'UNE FÊTE OU D'UNE FOIRE »

s'agit d'un faux, celui-ci est d'une crédibilité troublante… Son épouse, Mary Arden, se croit lointainement apparentée à la noble famille Arden : la passion de son fils pour la noblesse trouve peut-être là son origine. Elle a, quoi qu'il en soit, un époux respecté, qui devient commissaire de quartier en 1558 (sa mission consiste à remédier aux troubles sur la voie publique), puis *affeeror* (il doit fixer les amendes), *burgess* (ce qui lui donne le droit d'assister au conseil de la ville), chambellan, *alderman* du bourg, avant d'être élu bailli de Stratford, en 1568.

William apprend probablement à lire et à écrire dans une *petty school*, ces écoles primaires de l'époque. Il découvre *La Mort d'Arthur*, de Thomas Malory, les romances anglaises et, bien sûr, la Bible. Plus tard, il la citera abondamment, mais seulement dans ses premiers livres : quand on a trouvé ce que l'on cherchait au début, pourquoi s'épuiser à tout lire ? À 7 ans, il rejoint sans doute la King's New School, où, en tant que fils d'*alderman*, il est reçu gratuitement. Là-bas, l'enseignement passe par l'apprentissage par cœur – ce qui est bon pour le jeu du futur acteur – et par l'imitation plus ou moins créative des anciens – ce qui nourrit le futur auteur. Il lit Plaute et Térence, Virgile, Horace, et Ovide (*Les Métamorphoses* seront sa grande passion). Puis il passe sans doute dans une *oratory school*, où il perfectionne son art de l'éloquence et suit des cours de rhétorique, l'équivalent de nos ateliers d'écriture.

Dans cette culture encore largement orale, le théâtre était considéré comme le premier des arts. Or Stratford était régulièrement visité par des troupes parfois prestigieuses, telle celle des Comédiens de la Reine. La vocation d'acteur de William date sans doute de cette époque. Elle est mentionnée dès sa première biographie. L'ennui, c'est que celle-ci, rédigée cinquante ans après sa mort, colporte d'étranges légendes. Son auteur, John Aubrey, écrit ainsi que le père de Shakespeare était boucher, si bien que son fils, « lorsqu'il était garçon, […] exerçait le métier de son père, mais que, lorsqu'il tuait un veau, il le faisait avec grand style et prononçait un discours ». La scène a longtemps paru possible – pour exercer son métier (de gantier, et non de boucher), John possédait du bétail, qu'il fallait bien abattre – mais peu crédible. Jusqu'à ce que l'on découvre que l'expression « tuer un veau » relevait de l'argot théâtral et signifiait « donner une improvisation lors d'une fête ou d'une foire »…

JSCHNEIDER/WIKIMEDIA/WIKIPEDIA

Anne Hathaway (1556-1623). Cet unique portrait de l'épouse de William Shakespeare a été dessiné par sir Nathaniel Curzon en 1708, au verso de la page de titre originale du troisième folio (1663) des œuvres de l'écrivain.

On ne sait si, après ses 15 ans, William poursuivit ses études ou devint apprenti. Une autre légende le décrit en braconnier, fouetté pour avoir sévi dans le parc du noble protestant sir Lucy. Ses pièces montrent en tout cas une connaissance approfondie du langage de la chasse, de la fauconnerie, et des chevaux. Il est possible aussi qu'il soit devenu maître d'école auprès de la famille Hogton, comme le dit John Aubrey, car, pour un garçon instruit de 15-16 ans, c'était alors commun.

Le jeune William pourrait avoir ensuite été recruté par une troupe d'acteurs, celle de sir Thomas Hesketh. Quoi qu'il en soit, à l'été 1582, on le retrouve à Stratford, où il devient peut-être apprenti notaire – ce qui expliquerait sa connaissance du vocabulaire juridique. Cette année-là, il commence à courtiser une jeune fille du nom d'Anne Hathaway, dont la famille (des fermiers aisés) est amie de la sienne. Une union non pas scandaleuse mais inhabituelle : elle a huit ans de plus que lui (26 ans) et se présente enceinte de quatre mois le jour des noces, fin novembre 1582. Cela ne choque personne : à l'époque, les fiancés pouvaient conclure une sorte de mariage informel qui permettait la cohabitation avant le passage à l'église. Le couple s'installe chez la famille Shakespeare, où vivent les parents de William et ses quatre frères •••

1592

Émeutes à Southwark en marge d'une pièce, puis épidémie de peste. Les théâtres sont fermés. Shakespeare suit l'acteur vedette Richard Burbage, qui rejoint la troupe de Lord-Pembroke, laquelle part en tournée. À Noël, ils se produisent devant la reine. Dans un pamphlet posthume, Robert Greene attaque Shakespeare.

1593

Nouvelle épidémie de peste, fermeture des théâtres, tournée, et dispersion de la troupe. Shakespeare se lance dans la composition du long poème *Vénus et Adonis*, consacré au jeune et puissant comte de Southampton, et publié dans l'année : immense succès, qui fait de lui l'un des poètes les plus connus d'Angleterre.

Fin 1593-1594

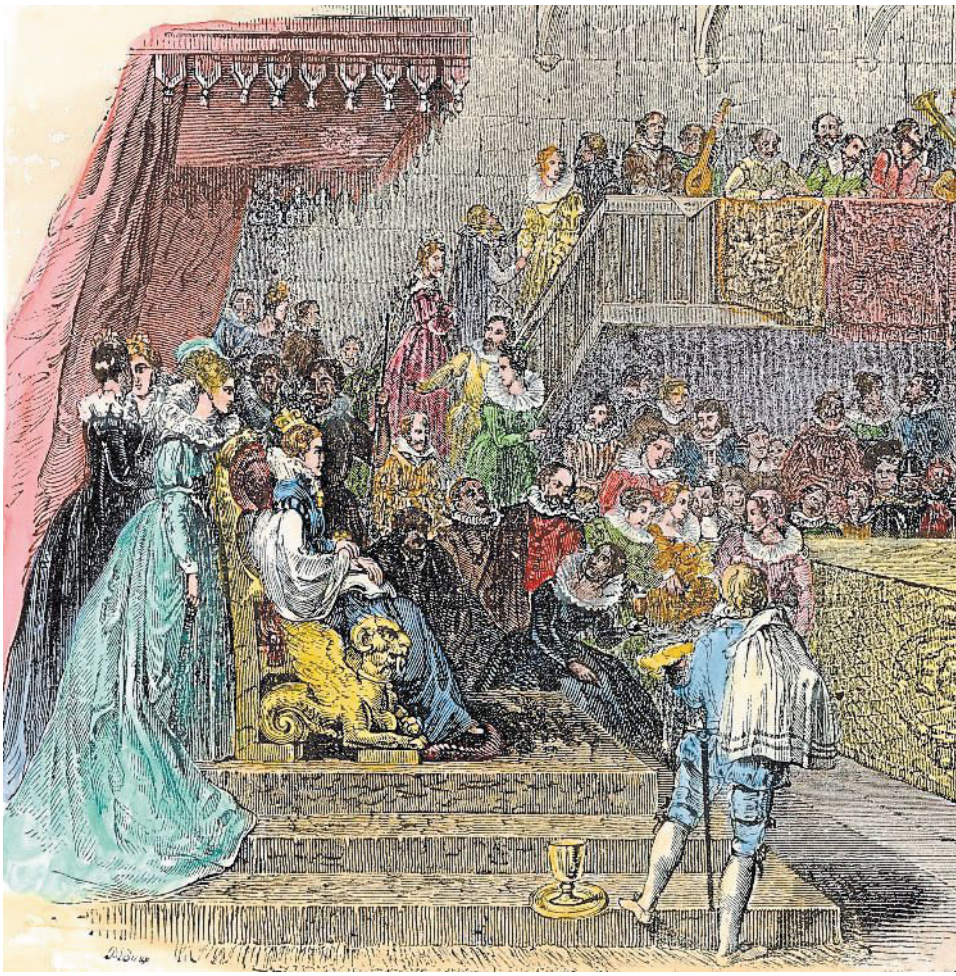
William fait son entrée dans la troupe du Comte-de-Sussex, puis dans celle du Lord-Chambellan, dont il devient *sharer* (partenaire), ce qui lui donne droit à une part des recettes. Il déménage pour le quartier plus huppé de Bishopsgate. Parution de son poème *Le Viol de Lucrèce*, qui rencontre un grand succès.

et sœur. Sa première fille, Susanna, naît en mai 1583. Puis, en février 1585, ce sont les jumeaux Judith et Hamnet qui voient le jour. Le couple n'aura pas d'autre enfant.

LA GLOIRE LONDONIENNE

Nous abordons maintenant le trou dans la tapisserie, ces huit années perdues entre ses 20 et 28 ans. Or c'est durant ces années que William est devenu Shakespeare, à la fois acteur et auteur. Sans doute est-il parti à Londres en 1586 ou 1587. Sans doute au printemps – la saison des voyages – et sans doute pas seul – les routes étaient encore périlleuses. À moins qu'il n'ait recouru aux services du messager William Greenaway, voisin de Henley Street…

À l'époque, Londres est une mégapole encore médiévale (la Tour de Londres chère à Shakespeare s'y dresse toujours) et insalubre (on y meurt bien plus tôt qu'à la campagne), mais aussi en pleine extension : entre 1520 et 1600, sa population quadruplera. Tout ce monde a besoin de distractions : à Londres, le théâtre connaît une faveur inégalée. Il se joue dans des salles très différentes de nos théâtres : on y montre à la fois des duels d'épéistes, des combats d'animaux (qui inspireront une réplique de *Macbeth* : « Ils m'ont attaché à un poteau ; je ne peux fuir, mais, comme l'ours, il faut que je me batte à tout venant ») et des pièces. Situés dans des quartiers douteux, ces lieux ont parfois le même propriétaire que les bordels voisins. On y entasse tout le public qu'on peut, lequel n'hésite pas à miauler ou à caqueter quand le spectacle déplaît. L'atmosphère tient plus du stade de foot que de la Comédie-Française. Et c'est très bien : William devra apprendre à séduire, en une même pièce, tous les publics, et pour cela multiplier les registres. Farces et sous-entendus sexuels pour le peuple, discussions juridiques pour les étudiants et les spectateurs éduqués, questions de noblesse pour les aristocrates, et talent pour tout le monde.



NORTH WIND PICTURE ARCHIVES/AKG-IMAGES

Sans doute William a-t-il été engagé d'abord comme extra par la troupe des Comédiens de la Reine, avant de passer, dès 1588, dans celle de Lord-Strange, riche aristocrate. Sans doute aussi avait-il commencé à écrire avant son voyage à Londres – sinon comment expliquer la maîtrise de ses pièces de jeunesse ? Vers 1587, il met très probablement au point une première version de *Hamlet* (aujourd'hui disparue), un *Roi Lier*, proto-*Roi Lear*, une première mouture de *Henry V*, puis une autre de *La Mégère apprivoisée*. Cette chronologie – que retient Peter Ackroyd – est, hélas ! indémontrable, car « la genèse de son théâtre s'établit sur trois plans distincts. Primo, il écrivit plusieurs pièces qu'il corrigea par la suite ; secundo, il joua dans certaines pièces, notamment avec les Comédiens de la Reine, dont il se souvint plus tard et qu'il recréa dans ses propres versions ; tertio, il collabora avec d'autres auteurs ou acteurs. Il en résulte un embrouillamini qu'avec le passage du temps, il est désormais impossible de démêler – mais qui a le mérite de nous faire comprendre dans quelles circonstances

1595

Création de *Richard II,* qui paraîtra en version censurée, peut-être parce que la pièce aurait pu attiser les troubles découlant de la révolte sévèrement réprimée (par l'écartèlement des meneurs) des apprentis de Londres.

1596

Décès de lord Hundson, grand chambellan, protecteur de la troupe. Il est remplacé par lord Cobham, moins bien disposé à l'égard des acteurs. En août, mort de Hamnet, son unique fils. Retour probable à Stratford. William écrit *Le Marchand de Venise.*

1597

Représentations devant la cour, dont la première partie de *Henry IV.* La reine aurait tant aimé le personnage de Falstaff qu'elle aurait réclamé à son auteur une pièce dans laquelle il tomberait amoureux : *Les Joyeuses Commères de Windsor,* jouées en avril. Shakespeare achète la plus belle maison de Stratford.

Pièce de Shakespeare jouée devant la reine Élisabeth Ire (gravure du XIXe s.).

WIKIPEDIA

confuses et déconcertantes Shakespeare est apparu sur la scène ».

En 1590, il écrit *Titus Andronicus,* où il défie Christopher Marlowe et Thomas Kyd, les dramaturges vedettes d'alors, en reprenant leur thème favori : la tragédie de la revanche. C'est aussi une pièce ultraviolente : viol, mains coupées, cannibalisme… Mais la vie londonienne est elle-même violente, et le public adore : trente ans plus tard, elle se joue encore. À la fin de l'année, la troupe s'associe à sa rivale – la troupe de l'Amiral, dont elle devient indiscernable.

À l'époque, Shakespeare habite Shoreditch, quartier des tavernes, des théâtres et des bordels : quand il écrit sur les bas-fonds, il sait de quoi il parle. Il écrit peut-être *La Première Partie de la rivalité entre les deux fameuses maisons d'York et de Lancastre*, et *La Véritable Tragédie de Richard, duc d'York*, publiées anonymement respectivement en 1594 et 1595, puis publiées sous son nom en 1619 : Peter Ackroyd compare ces pièces aux « fresques historiques d'Eisenstein, notamment les deux parties d'*Ivan le Terrible*, où la gravité des rituels côtoie la farce grotesque, dans un contexte d'une extrême majesté ». Plus important : ce sont peut-être les pièces historiques qui mènent Shakespeare à la tragédie. Pour l'instant, il passe à la comédie, en écrivant *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (où il laisse libre cours à son génie verbal), puis *La Comédie des erreurs* (qui repose sur des échanges d'identité entre deux paires de jumeaux, et où « les mots tombent si vite qu'on n'a pas le temps de les ramasser », disait Virginia Woolf), avant de retourner à l'histoire avec *Richard III*, inspiré par Richard Burbage, la vedette de la troupe.

En 1592, des émeutes à Southwark en marge d'une pièce, puis une épidémie de peste provoquent la fermeture des théâtres. La troupe part en tournée et obtient la protection du comte de Pembroke. N'imaginez pas une bande de pauvres hères cheminant à pied de village en village en subissant les rigueurs de la météo anglaise : c'est une troupe de premier plan, qui voyage en chariots, et qui, à Noël, se produit devant la reine. Son succès vient du talent de Burbage et peut-être déjà des pièces de Shakespeare… Cette année-là paraît le pamphlet de Robert Greene, « Quatre sous d'esprit acquis avec un million de repentances », qui moque notamment Shakespeare pour sa pratique de l'usure : c'est qu'il est un homme d'affaires rigoureux et opportuniste.

En 1593, la troupe investit le bâtiment de The Theatre, avec les pièces de Shakespeare au répertoire, puis une nouvelle épidémie de peste la renvoie en tournée. Les temps sont durs pour les dramaturges, dans ce Londres où l'on accuse les immigrés français et belges d'avoir importé la maladie. Soupçonné d'avoir jeté de l'huile sur le feu avec un libelle xénophobe, Thomas Kyd est torturé, ce qui le conduit à dénoncer Marlowe comme athée, lequel sera interrogé, libéré et assassiné. Le grand rival de Shakespeare n'est plus.

UN INTERLUDE POÉTIQUE

En août 1593, puisque la peste dure, la troupe se disperse. Shakespeare, au chômage, écrit son grand poème *Vénus et Adonis,* inspiré d'Ovide et dédié au puissant comte de Southampton. Publié dans l'année, c'est un immense succès, qui, nous dit Peter Ackroyd, « fut beaucoup plus populaire et plus utile à sa réputation littéraire qu'aucune de ses pièces ». Il devient peut-être le secrétaire de Southampton – ce qui lui aurait permis d'écrire les comédies *Peines d'amour perdues* et *Peines d'amour gagnées*, où il se révèle très au fait des usages aristocratiques. À l'été 1594, il passe dans la troupe du Lord-Chambellan. Ce puissant personnage s'appelle lord Hundson et adore le théâtre : pour constituer sa troupe, il embauche les vedettes des troupes concurrentes, dont Burbage et Shakespeare. La troupe du •••

GREENES,
GROATS-VVORTH
of witte, bought with a
million of Repentance.

LONDON

Pamphlet de Robert Greene raillant un Shakespeare pratiquant l'usure (1592).

1598

Parution de la pièce *Peines d'amour perdues,* « corrigée et augmentée » par « W. Shakspere » : pour la première fois, il figure comme auteur, preuve de sa célébrité. En décembre, The Theatre est détruit, et ses vestiges serviront à la construction du Globe.

1599-1600

Shakespeare écrit *Comme il vous plaira.* En juin, ouverture du Globe (dont il possède 10 % des parts) avec *Jules César.* Suivra *Henry V.* Vers 1600, il parachève ses *Sonnets*, probablement écrits vers 1595, qui ne seront publiés qu'en 1609. Parution de *Beaucoup de bruit pour rien.*

1601

Impliquée contre son gré dans la rébellion du comte d'Essex contre Élisabeth Ire, la troupe évite le châtiment. Décès de John Shakespeare, âgé de plus de 70 ans. Évènement qui influera peut-être sur *Hamlet.* La pièce est si populaire qu'elle devient source de dictons.

Shakespeare chez lui avec sa famille récitant *Hamlet*, d'après Édouard Hamman (XIXe s.).

Lord-Chambellan sera désormais seule à jouer ses pièces. Shakespeare devient *sharer*, c'est-à-dire partenaire de la compagnie, ce qui lui donne droit à une part des recettes : enrichi, il déménage pour le quartier plus paisible de Bishopsgate. Au Noël 1594, la troupe joue devant la cour, à Greenwich. On pense qu'Élisabeth Ire vit, à cette occasion, *Peines d'amour perdues*. Il est certain que le spectacle valut les faveurs de la reine à la troupe. Le succès permet à Shakespeare de travailler sur ce qui lui plaît : il écrit *Le Songe d'une nuit d'été*, fabuleuse féerie…

À l'été 1595, c'est un nouveau départ en tournée – à Londres, la répression fait rage contre les émeutes des apprentis, et les théâtres sont fermés. Shakespeare écrit *Richard II*, fresque historique en vers dont la publication sera en partie censurée. À l'été suivant, la mort de lord Hundson affecte la troupe : son successeur, lord Cobham, est beaucoup moins bien disposé à l'égard des comédiens. Cette année-là, le décès de Hamnet, seul fils de Shakespeare, âgé de 11 ans, entraîne sans doute un retour précipité à Stratford. « On trouve des passages très forts dans la première partie de *Henry IV*, écrits peu après l'évènement, lorsque la femme de Northumberland l'accuse d'avoir été absent à la mort de leur fils », note Peter Ackroyd. Puis il écrit *Le Marchand de Venise*, où il pille notamment *Le Juif de Malte*, de Marlowe. Cette même année, son père est anobli et devient gentilhomme : on suppose que son fils l'a beaucoup secondé dans ses démarches, le titre étant héréditaire. John choisit pour devise « Non sans droit », ce qui entraînera les moqueries du rival de son fils, Ben Jonson : dans *Chacun en son humeur*, il imagine un prétentieux plouc anobli qui a pour armes une tête de sanglier et pour devise « Non sans moutarde ».

À l'hiver 1597, la troupe se produit à nouveau devant la cour, avec la première partie de *Henry IV* où apparaît le personnage de Falstaff, interprété par William Kempe et promis à un grand avenir. Il s'appelle alors Oldcastle, ce qui est fâcheux : c'est le nom d'un martyr protestant, ancêtre de lord Cobham, le nouveau grand chambellan, qui s'en plaint. D'où ce changement de nom, avec pour résultat que le malheureux Cobham sera désormais surnommé Falstaff. Suivent *Les Joyeuses Commères de Windsor*, pièce peut-être écrite pour la fête de la Jarretière à Whitehall, le 23 avril 1597. Shakespeare est riche : il achète New Place, la plus belle maison de Stratford pour « 60 livres en argent ». Son plus gros investissement, possiblement la réalisation d'un rêve d'enfant, et aussi une façon de renforcer son appartenance à la petite noblesse.

LE TEMPS DU GLOBE

En décembre 1598, la troupe s'oppose au propriétaire de sa salle, The Theatre. En épluchant le contrat, les comédiens s'aperçoivent que leur adversaire n'est propriétaire que du terrain. Équipés de haches, d'épées et de poignards, ils vont démolir la salle et emporter les matériaux, pour qu'elle soit reconstruite plus loin, sur un terrain loué par Burgage, dans le quartier de Southwark. Ce sera le Globe, qui ouvre le 12 juin 1599 avec une nouvelle production, *Jules César*, adaptée à ces décors sobres. Shakespeare possède un dixième du bâtiment, près duquel il s'installe. À l'époque, le Globe est réputé la plus belle salle de Londres. C'est aussi, pour les associés de la troupe, une affaire très fructueuse, où se monteront *Henry V*, *Beaucoup de bruit pour rien* et *Comme il vous plaira*, qui bénéficie du départ de l'encombrant et populaire Kempe, remplacé par Robert Armin, clown plus subtil dont le talent encouragera peut-être Shakespeare à créer des rôles de fou.

Shakespeare et sa troupe doivent alors s'accommoder d'une situation double. D'un côté, le conseil privé, toujours soucieux de la morale des Londoniens, s'échine à limiter le nombre de représentations, voire

LOOK AND LEARN/ELGAR COLLECTION/BRIDGEMAN IMAGES

1602-1603

Shakespeare dépense 320 livres sterling – une fortune ! – dans l'achat de terres dans sa ville natale. À la fin de l'année, et au début de la suivante, sa troupe joue devant la reine âgée, à laquelle succède Jacques Ier, qui renomme la troupe « Comédiens du Roi » : une consécration sociale.

1604

Entrée officielle du nouveau roi dans Londres : la troupe de Shakespeare prend part aux festivités. Les dix années suivantes, elle se produira, en moyenne, quatorze fois par an devant la cour. Représentations d'*Othello* et de *Mesure pour mesure*. Shakespeare se retire de la scène.

1606-1607

Représentations de *Macbeth* et du *Roi Lear*, avec Richard Burbage dans le rôle-titre. Mariage de sa fille Susanna, citée comme récusante (catholique) l'année précédente. Représentations de treize pièces à la cour, dont probablement *Antoine et Cléopâtre*.

à fermer les théâtres. De l'autre, la troupe du Lord-Chambellan se produit tous les hivers devant la reine. Au début de 1601, celle-ci se retrouve impliquée dans la rébellion du comte d'Essex, en disgrâce. Le 7 février, les conspirateurs se retrouvent au Globe et forcent Shakespeare et ses camarades à donner *Henry IV* (où l'on voit Richard II abdiquer). Essex sera écartelé, et les comédiens simplement interrogés et sans doute réprimandés. Le père de Shakespeare meurt en septembre, ce qui influe probablement sur l'écriture de *Hamlet*, qui deviendra l'une de ses pièces les plus populaires.

Shakespeare a 40 ans, ses affaires l'accaparent de plus en plus : il achète pour 320 livres sterling de terres à Stratford. Il joue à nouveau devant la reine, à l'hiver 1602-1603. Il n'écrit pas de déploration lorsque celle-ci meurt, mais peut-être met-il beaucoup de l'atmosphère de sa fin de règne dans *Troïlus et Cressida*. Par chance, le successeur d'Élisabeth, Jacques I[er], est un grand amateur de théâtre. Il renomme la troupe « Comédiens du Roi » : pour Shakespeare et ses camarades, c'est un sommet. Les dix premières années du règne, la troupe se produira devant le roi quatorze fois par an en moyenne, notamment avec *Othello* et *Mesure pour mesure* (1604). Cette année-là, ou la précédente, Shakespeare cesse de monter sur scène.

En 1605, il investit une fortune (440 livres sterling) dans les dîmes – en somme, il achète le produit d'un impôt en nature, qui, une fois revendu, lui rapporte 60 livres. C'est, pour changer, une période trouble : une conspiration contre le roi entraîne une résurgence des persécutions anticatholiques, et la fille de Shakespeare, Susanna, manque d'être jugée récusante pour avoir manqué plusieurs communions. Ces évènements nourrissent *Macbeth*, probablement joué en 1606 au Globe. Suit *Le Roi Lear*, inauguré à l'hiver, devant la cour. Alors que Jacques I[er] cherchait à réunir Angleterre et Écosse, cette critique d'un roi diviseur par inconséquence sénile a dû être appréciée. Lear est interprété par un Burbage vieillissant, donc parfait pour le rôle. À l'été 1607, Shakespeare rentre à Stratford assister au mariage de sa fille – avec un médecin, puritain modéré, avec lequel il semble bien s'entendre.

EN SEMI-RETRAITE

En 1608, la troupe loue pour vingt ans un deuxième théâtre, le Blackfriars. La voilà dotée de deux salles, une d'intérieur pour l'hiver, une d'extérieur pour l'été. Une belle affaire : bientôt, les profits de la nouvelle salle doublent presque ceux de l'ancienne. Cela déclenche une nouveauté signalée par Peter Ackroyd : alors que, jusqu'ici, les pièces de Shakespeare étaient simplement scindées en scènes, signalées par les entrées des comédiens, « à partir de 1609, les pièces des Comédiens du Roi furent divisées en scènes et en actes ». Shakespeare adapte cette innovation à des pièces antérieures. Il écrit *Coriolan* de manière qu'il puisse être joué dans les deux théâtres. Puis *Timon d'Athènes*, inspiré de Plutarque. Sa vie se partage entre Londres, que la peste ravage encore en 1609, et Stratford, où il continue à acquérir des terres. Il écrit *Cymbaline*, publie ses *Sonnets* (sans grand succès), puis s'attaque au *Conte d'hiver*, pièce qu'il joue devant la cour à l'hiver 1611, avec *La Tempête*, la dernière qu'il compose seul. Il rentre à Stratford en 1612 enterrer son frère Gilbert, gantier, qui vivait toujours dans la maison de Henley Street. Il est possible qu'il ait écrit la pièce *Cardenio*, perdue par la suite, en collaboration avec le dramaturge John Fletcher : Shakespeare est alors en semi-retraite. Début 1616, probablement malade, il rédige son testament, où se révèle son pragmatisme, sinon sa froideur. Sa fille Judith, « coupable » de s'être mal mariée, voit son héritage restreint. Ses principaux héritiers sont Susanna, son aînée, et son épouse, non mentionnée mais qui a droit à un tiers de l'héritage. Il meurt le 23 avril 1616, peut-être à exactement 52 ans, et il est enterré, accompagné de sa famille et de ses amis intimes, dans l'église de Stratford. Mais sur les scènes et dans les rues de Londres, ses mots résonnent encore… ◆

Alexis Brocas

JUSQU'EN 1609, LES PIÈCES DE SHAKESPEARE ÉTAIENT SIMPLEMENT SCINDÉES EN SCÈNES, SIGNALÉES PAR LES ENTRÉES DES COMÉDIENS

Le tombeau de Shakespeare (lithographie d'Ernest William Haslehust, v. 1910).

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES

Août 1608

Shakespeare et six de ses collègues louent le théâtre de Blackfriars pour vingt ans. Voilà la troupe dotée de deux théâtres, un d'intérieur pour l'hiver, un d'extérieur pour l'été. Bientôt, les profits du Blackfriars doublent presque ceux du Globe.

1609-1611

À partir de 1609, les pièces des Comédiens du Roi sont divisées en actes (jusque-là, seules les scènes étaient indiquées). Le dramaturge redécoupe ses pièces antérieures selon cette innovation. Représentation, devant la cour, de *Cymbeline*, de *La Tempête* et du *Conte d'une nuit d'hiver*.

1613-1616

29 juin 1613 : incendie du Globe, qui sera reconstruit un an plus tard. Shakespeare, en semi-retraite, vit entre Londres et Stratford. Début 1616, probablement malade, il rédige son testament. Il meurt le 23 avril, à 52 ans. Son corps repose dans l'église de la Sainte-Trinité, à Stratford-upon-Avon, là où il avait été baptisé.

Le tour du Globe en quatre cents ans

La salle où Shakespeare créa la plupart de ses pièces, reconstruite, reproduit au XXIe siècle les conditions de représentation de l'époque, à la lumière du jour, avec possibilité de se promener et de manger pendant le spectacle.

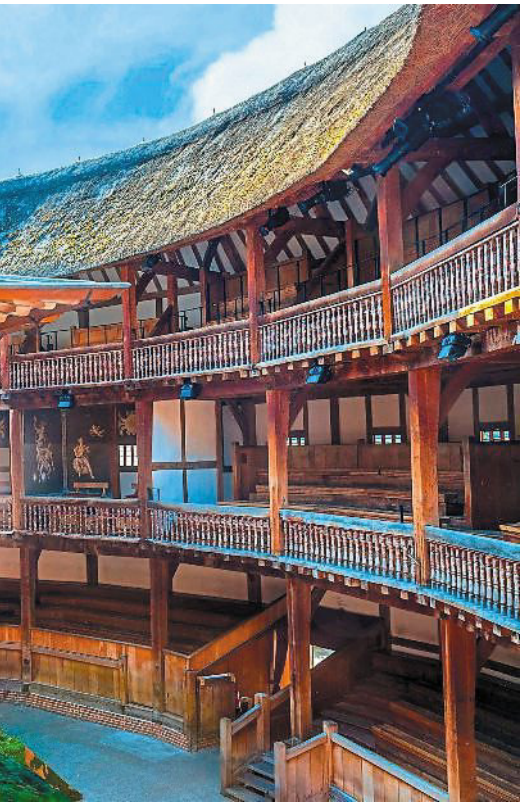
Le Shakespeare's Globe à Londres n'est pas un parc d'attractions élisabéthain. C'est un vrai théâtre, qui révèle comment les pièces du fameux dramaturge furent jouées il y a quatre cents ans. C'est-à-dire, en lumière du jour, ouvert à la pluie et au vent, et avec la liberté de manger, de boire et de se promener pendant la représentation. Avec sa structure en forme de polygone et trois niveaux couverts qui entourent un parterre ouvert, le Shakespeare's Globe est une réplique exacte du Globe Playhouse d'origine, construit en 1599 sur la rive droite de la Tamise, face à la cathédrale Saint-Paul. C'est ici que la plupart des plus belles pièces de Shakespeare furent jouées pour la première fois. Il fut détruit, en 1613, par un incendie, provoqué par une étincelle venant d'un canon tiré pendant une représentation de *Henry VIII*. Reconstruit immédiatement, sur les mêmes fondations, il resta ouvert jusqu'en 1642, quand tous les théâtres furent fermés par les puritains, qui les considéraient comme immoraux, et fut démoli en 1644.

UNE SOUCOUPE VOLANTE

Trois siècles plus tard, en 1949, l'acteur et metteur en scène américain Sam Wanamaker, qui découvrait Londres, fut étonné de ne pas trouver un Globe Theatre sur la South Bank (la rive droite) de la Tamise. En 1970, il fonda le Globe Playhouse Trust, dont l'objectif était de reconstruire le théâtre à l'identique de celui du temps de Shakespeare, en utilisant les mêmes matériaux (chaume de roseau, chêne vert, chaux, et poils de chevaux…) et en se servant des mêmes techniques (bois tourné à la main, pas de clous…). Le terrain de 5 000 m², qui se trouve à 182 mètres de l'emplacement original du Globe, fut offert par le conseil municipal de Southwark.

Le projet prévoyait la création d'un théâtre temporaire, dont la deuxième saison prit fin quand le chapiteau s'effondra sous l'orage, au cours d'une représentation d'*Antoine et*

SHUTTERSTOCK



Cléopâtre avec Vanessa Redgrave. Un musée et un centre d'éducation furent installés dans un vieux bâtiment tout proche, pour draîner l'argent et attiser l'intérêt public. (Aujourd'hui, les ateliers théâtraux du centre et leur école d'été ont une réputation internationale.) Les travaux du Globe furent commencés en 1989. Sam Wanamaker s'éteindra en 1993, sans voir l'achèvement de son œuvre, incertain que tout ce qu'il avait envisagé serait réalisé. Le budget total de 30 millions de livres sterling ne fut bouclé qu'en octobre 1995, quand le Trust reçut 12,4 millions de livres sterling de la loterie britannique. L'Inigo Jones Theatre, des salles d'exposition, une médiathèque jouxtent le Shakespeare's Globe… En tout, l'International Shakespeare Globe Centre comprend six bâtiments, et son inauguration officielle a eu lieu le 20 septembre 1999, pour le 400e anniversaire de la première représentation au Globe Playhouse.

Entouré d'immeubles plus hauts et plus sombres que lui-même (parmi eux la célèbre Tate Modern, une ancienne centrale électrique transformée en musée d'art), le Globe ressemble à une soucoupe volante blanche à colombages de 30 mètres de diamètre et 13 mètres de hauteur, un ovni venu d'une autre époque. À l'intérieur, on découvre le *wooden O* (« O de bois ») cité dans le prologue de *Henry V,* avec son parterre central à ciel ouvert. Ici, jusqu'à 500 *groundlings* (« gens au sol ») restent debout ou se promènent pendant la représentation. Les 1 000 autres spectateurs sont assis dans les galeries sur les banquettes en bois et sont protégés en partie par le toit de chaume. Même au mois d'août, une petite laine est conseillée, mais les parapluies sont interdits, et les impers en plastique, en raison de leurs craquements, ne sont pas les bienvenus.

ÉCLAIRAGE DU SOIR

Contre le bois aux tons de miel et les murs en chaux blanche, la scène, ouverte sur trois côtés et couverte par un toit de chaume en pente, est une surprise très colorée, son plafond peint avec la lune et des étoiles, et son mur de fond somptueusement décoré. Au XVIe siècle, pour hiberner, la compagnie traversait la Tamise. Aujourd'hui, l'Inigo Jones Theatre servira de théâtre.

La seule dérogation à l'authenticité technique est le rajout d'un simple dispositif d'éclairage. Alors que les représentations de la journée sont jouées en lumière naturelle, celles du soir sont éclairées artificiellement. Un choix artistique soulève quelques critiques : celui de faire jouer les rôles féminins par les femmes, plutôt que par les hommes, comme c'était le cas au temps de Shakespeare. En plus, les représentations ne sont pas toujours jouées en costumes d'époque. Celles des *Deux Gentilshommes de Vérone,* qui ont permis, en 1996, de peaufiner l'acoustique du Globe avant son ouverture la saison suivante, furent très modernes, et, parmi les accessoires, une bouteille de champagne fut bien visible.

UN CHOIX ARTISTIQUE ACTUEL SOULÈVE QUELQUES CRITIQUES : CELUI DE FAIRE JOUER LES RÔLES FÉMININS PAR LES FEMMES, PLUTÔT QUE PAR LES HOMMES, COMME C'ÉTAIT LE CAS AU TEMPS DE SHAKESPEARE

Comme à l'époque, il n'y a pas de toilettes dans le Shakespeare's Globe. Mais, à la différence des spectateurs pendant le règne d'Élisabeth Ire, nos contemporains n'ont pas le droit de « se servir » du sol et doivent quitter la salle. Ainsi, les fenêtres ne figureront qu'en rappel de l'authenticité architecturale du projet, et non pour leur fonction originale qui était d'évacuer les odeurs. ◆ **Diane Hill**

Shakespeare's Globe Theatre, 21 New Globe Walk, Bankside, London, SE1 9DT.

Le Shakespeare's Globe, dans le quartier de Bankside, sur les rives de la Tamise. Au loin, semblant sortir du toit, la Tate Modern et The Shard.

DR - SHAKESPEARESGLOBE.COM

Qui est l'auteur des œuvres signées Shakespeare ?

Depuis le milieu du XIXe siècle, une incroyable controverse fait rage : le Barde ne serait pas l'auteur de ses pièces. Bacon, Marlowe, Edward de Vere, les prétendants à la paternité de son œuvre sont légion… Une polémique devenue un phénomène culturel, qui fait les délices des amateurs de mystères. On nous aurait donc menti ?

Portrait d'Edward de Vere, 17e comte d'Oxford, le candidat le plus populaire pour prétendre au pseudonyme présumé de Shakespeare (anonyme, 1575).

NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDON

Certaines questions existentielles obligent à choisir son camp. Mac ou PC ? Stones ou Beatles ? Ou encore : stratfordien ou oxfordien ? Ces termes désignent les deux principales forces en présence dans l'incroyable controverse qui agite le monde anglo-saxon depuis un siècle et demi : les pièces de Shakespeare ont-elles été écrites par Shakespeare ? On peut en rire, mais les Français n'ont pas de leçon à donner, ayant connu une polémique analogue au sujet de Molière… S'agissant de Shakespeare, tout a commencé au XIXe siècle, alors que ses œuvres atteignent des sommets de popularité – G. B. Shaw a parlé de « bardolâtrie », par allusion à son surnom de « barde ». Un engouement qui a poussé certains à poser une question sacrilège : comment Shakespeare, humble commerçant d'une petite ville du Warwickshire, né de parents qui signaient d'une croix, a-t-il pu pondre une œuvre si riche, dense et raffinée ? Dans une conférence de 1846, Emerson avoue sa perplexité : « Je ne peux assortir sa vie avec ses vers. » Un scepticisme d'autant plus répandu que l'époque est à la mise en question des figures historiques. L'historien David Strauss avait fait sensation en 1835 avec une *Vie de Jésus*, où il étudiait le Christ comme un personnage historique. L'Américain Samuel Schmucker lui répondit en 1848 dans *Historic Doubts Respecting Shakespeare*, prétendant appliquer sa méthode à Shakespeare. Las ! Voulant ridiculiser Strauss, il crée le doute sur Shakespeare !

LE PRÊTE-NOM D'UN COLLECTIF

La polémique est lancée. La presse s'empare du sujet : « Who Wrote Shakespeare ? », s'interroge le *Chambers's Edinburgh Journal* en 1852. Quatre ans plus tard, la dramaturge Delia Bacon, spécialiste de l'auteur de *Macbeth*, mène l'enquête

dans *Putnam's Magazine*, puis réunit ses arguments dans un livre, *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded*. Pour elle, Shakespeare serait le prête-nom d'un groupe mené par Walter Raleigh et Francis Bacon, pour promouvoir des idées politiques et philosophiques nouvelles. Mieux : Bacon ayant versé dans le symbolisme et la cryptographie, les pièces du prétendu Shakespeare seraient truffées de messages codés. D'innombrables enquêteurs s'engouffreront dans la brèche, à l'image du physicien Orville Ward Owen, inventeur d'une machine nommée *cipher wheel* (« la roue du chiffre ») grâce à laquelle il prétendra dénicher des codes signés Bacon dans la moindre pièce de Shakespeare. Il affirmera même avoir découvert des instructions conduisant à une boîte de manuscrits de Bacon plongée dans la rivière Wye, près du château de Chepstow. Ses opérations de dragage ne donneront cependant rien, pas plus que les recherches de sa disciple Elizabeth Wells Gallup dans la tour de Canonbury. Il faut dire que leurs méthodes laissaient à désirer sur le plan de la rigueur, comme le montreront les cryptologues américains William et Elizebeth Friedman dans leur livre à charge, *The Shakespearean Ciphers Examined*.

La thèse baconienne est vite concurrencée par d'autres. Les uns parlent de Christopher Marlowe, d'autres de Roger Manners, comte de Rutland, d'autres encore de William Stanley, comte de Derby – thèse défendue chez nous par l'historien Abel Lefranc dans les années 1920. Mais la piste la plus sérieuse est lancée en 1920 par un instituteur américain, Thomas Looney, dans *Shakespeare Identified* : Shakespeare ne serait autre qu'Edward de Vere (1550-1604), comte d'Oxford, dandy élisabéthain et poète lyrique. Cette théorie rencontre un immense succès, au point que Thomas Looney fonde une association pour l'imposer dans l'opinion, la Shakespeare Fellowship. Ce sont les débuts de la thèse « oxfordienne », qui impute les œuvres de Shakespeare au comte d'Oxford, par opposition à la « stratfordienne », qui les impute à Shakespeare. L'oxfordienne, qui fera d'innombrables adeptes jusqu'à nos jours, est défendue en 1952 par Charlton et Dorothy Ogburn dans une somme de plus de mille pages, *This Star of England*. Leur fils, Charlton Jr, poursuivra leur combat dans divers ouvrages, comme *The Mysterious William Shakespeare*, paru en 1984… En 1957, une nouvelle société savante fait son apparition aux États-Unis, la Shakespeare Oxford Society, sur les mêmes bases que la Shakespeare Fellowship britannique ; elles fusionneront en 2014 pour donner naissance à la Shakespeare Oxford Fellowship, toujours active de nos jours. Allez voir son site, avec sa devise : « Exploring the evidence that the works of Shakespeare were written by Edward de Vere, 17th Earl of Oxford »…

Le film *Anonymous* (Roland Emmerich, 2011) attribue au comte d'Oxford la paternité des pièces de Shakespeare.

SONY PICTURES RELEASING FRANCE

UN INCONNU QUI PORTAIT LE MÊME NOM

S'il est impossible de résumer les dizaines de milliers de pages de cet incroyable dossier, on est frappé par la ressemblance avec la polémique française sur les œuvres de Molière. Dans les deux cas, beaucoup d'arguments reposent sur un renversement de la charge de la preuve : les oxfordiens et autres ne prouvent pas que Shakespeare n'a pas écrit ses œuvres, ils réclament à leurs adversaires la preuve du contraire et font état de leurs doutes. Comment un homme *a priori* si peu éduqué a-t-il pu écrire de si belles pièces ? Où a-t-il pioché ses connaissances sur la vie de la cour, milieu bien éloigné du sien ? Comment a-t-il connu la France, décor de *Comme il vous plaira*, ou l'Italie, décor du *Marchand de Venise*, alors qu'il n'a manifestement jamais voyagé ? Où sont les manuscrits de ses pièces ? Pourquoi son testament n'évoque-t-il pas son œuvre ? Les variantes de son nom, Shakespeare, Shakspere ou Shakespear selon les cas, ne mettent-elles pas la puce à l'oreille ?

Il semble aujourd'hui que la thèse oxfordienne ne fasse plus vraiment recette dans les milieux autorisés, notamment à l'université. La thèse stratfordienne peut se réclamer de recherches scientifiques comme les études stylométriques de Ward Elliott et Robert J. Valenza, qui ont conclu sans doute possible à l'homogénéité de l'œuvre – Shakespeare n'a pas été le pseudonyme d'un groupe – et à sa singularité – elle n'a pas été écrite par un autre. Ces mises au point n'ont toutefois pas éteint la controverse, tant l'envie d'y croire est puissante. Romanesque en diable, l'affaire est d'ailleurs vite entrée dans la culture populaire, à la façon d'un mystère historique. Déjà au XIX^e^ siècle, le journal américain *The Arena* avait organisé un faux procès à sensation pour départager les théories en présence. Cent dix ans plus tard, Roland Emmerich tourne *Anonymous*, un film hollywoodien inspiré de la théorie oxfordienne. En 2013, l'acteur Robin Field monte un one man show d'après *Is Shakespeare Dead?,* un livre de Mark Twain. Et, en 2016, le scénariste Yves Sente fait de l'affaire l'arrière-plan des nouvelles aventures de Blake & Mortimer, *Le Testament de William S.* Alors, stratfordien ou oxfordien ? Ou ni l'un ni l'autre ? L'Italien Lamberto Tassinari a relancé le débat récemment en soutenant que Shakespeare est en fait John Florio, le traducteur de Montaigne en anglais. La polémique semble ne devoir jamais s'éteindre. Le plus sage est peut-être de s'en remettre à Alphonse Allais, lequel a vite trouvé le fin mot de toute l'affaire : « Shakespeare n'a jamais existé. Toutes ses pièces ont été écrites par un inconnu qui portait le même nom que lui. » ◆

Bernard Quiriny

La fureur et le rire

À rebours des pièces françaises, semblables à nos jardins, où rien ne doit dépasser et où tout fait règle, le théâtre de Shakespeare reflète le tumulte, la fureur, le rire et l'impureté fondamentale du monde, qu'il mette en scène un monstre au physique de poisson (Caliban, dans *La Tempête*), un roi imprévisible dans ses délires séniles (*Le Roi Lear*), un ambitieux encouragé au crime par sa femme (*Macbeth*), ou une jeune fille grimée en homme qui met son soupirant à l'épreuve (Rosalinde, dans *Comme il vous plaira*)…

***Le Roi Lear et le Fou*, de William Holmes Sullivan (1877).**

CHRISTIE'S IMAGES/BRIDGEMAN IMAGES

Les dieux s'amusent…

Shakespeare excellait dans tous les genres et les mêlait volontiers : ses comédies, quoique impures, nous parlent des mêmes passions que ses tragédies, mais sur un ton très différent.

Publié en 1623 par deux acteurs proches de Shakespeare, John Heminges et Henry Condell, le « Premier Folio » répertorie les pièces du Barde selon trois catégories, classification par ailleurs traditionnelle à l'époque : tragédies, histoires et comédies. Cependant le théâtre de Shakespeare, et particulièrement ses pièces les plus légères, échappe à toute convention : *Cymbeline*, d'abord rangé parmi les tragédies, est maintenant considéré comme une comédie. Un effet de glissement qui dénote cette incertitude, ou plutôt cette liberté à l'égard de l'orthodoxie théâtrale, qui est la marque de fabrique du célèbre dramaturge. D'ailleurs, dans un passage de *Hamlet*, Shakespeare se moque du ridicule d'un classement trop rigide lorsqu'il s'agit d'un art dont la qualité suprême consiste à imiter la vie, laquelle ne s'embarrasse d'aucun scrupule pour faire rimer abîme avec sublime ou permettre aux délicatesses de l'amour de coexister avec l'obscénité et la violence. Quand une troupe de comédiens se présente à Elseneur, le chambellan Polonius, conseiller du roi, déclare : « Ce sont les meilleurs acteurs du monde pour la tragédie, la comédie, le drame historique, la pastorale, la comédie pastorale, la pastorale historique, la tragédie historique, la pastorale tragico-comico-historique […]. » Rien de plus inepte qu'un tel inventaire. Shakespeare, lui, se savait et se voulait inclassable.

DU COMPLOT AU MARIAGE

Il n'est guère étonnant qu'au fil du temps, on ait cherché un terme plus approprié que « comédies » pour qualifier celles de ses pièces dont la fin pouvait être heureuse, mais qui, à l'examen, se révélaient « impures ». Ainsi, le happy end de *Mesure pour mesure* ou de *Comme il vous plaira* n'est-il pas l'aboutissement d'une suite de péripéties empreintes de mélancolie, de troubles, de conflits ? Sans parler de la terreur qui imprègne certains passages du *Marchand de Venise*… Comédies sombres, pièces à problèmes ou tragi-comédies, qu'importe la manière dont on les appelle. Shakespeare s'était affranchi de tout principe en matière d'écriture théâtrale. En France, où restaient sacrées les règles classiques et où l'on ne tolérait pas non plus d'entorse à la bienséance, y compris lorsque l'on racontait des histoires de crime ou d'inceste, on l'admirait tout en condamnant son caractère « barbare », une posture que l'on retrouve chez Voltaire comme chez Gide.

Les romantiques cependant appréciaient la tournure carnavalesque du théâtre shakespearien. Le côté farce se combinait à merveille avec le Moyen Âge de carton-pâte alors en vogue. François-Victor Hugo, fils de l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, traducteur éminent des œuvres de Shakespeare, s'exprimait ainsi au sujet des comédies : « Aux catastrophes eschyliennes succède la fantaisie aristophanesque ; aux sanglots dantesques, l'éclat de rire rabelaisien. » En des temps où la critique scientifique n'existait pas, ce grand lecteur exprima l'essentiel : ne nous laissons pas tromper par leurs apparences diverses, une force unique irrigue tragédies et comédies. Quand la passion mène au suicide dans *Roméo et Juliette* ou *Antoine et Cléopâtre*, la voici toute fantaisie, invention, légèreté dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* ou *La Nuit des rois*. Le destin n'y est plus querelleur, irascible, menaçant, mais espiègle, folâtre, joyeux. Fi de la gravité ! Les dieux s'amusent, et les hommes suivent leur exemple. Complots et machinations ne mènent pas à la vengeance et au meurtre, mais au mariage et à l'apaisement. Les ambitions politiques laissent place au désir, Mars à Cupidon, et même à un Cupidon aveugle et espiègle qui sème des grêles de flèches dans toutes les directions sans pitié pour ses victimes. Aucun roi qui ne soit escorté d'un bouffon. La vie y est une fête !

Ci-contre : Pisanio est chargé d'assassiner Imogène, soupçonnée d'adultère (*Cymbeline*, gravure d'après John Hoppner, éd. 1801). Page de droite : *Tout est bien qui finit bien*, acte IV, scène III (ill. Felix Octavius Carr Darley, XIXe s.).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES

DERRIÈRE LA VÊTURE BAROQUE DES GENS DE COUR, LA COLLERETTE DE DENTELLES, LE FARD ET LA BARBICHE PARFUMÉE, SOMMEILLAIT UNE FÉROCITÉ EXTRÊME. LA PRÉCIOSITÉ ET SES ORNEMENTS ABRITAIENT LE DRAME

Cette chevauchée tumultueuse qu'est la lecture ou la représentation des œuvres de Shakespeare est toujours accompagnée d'une solide sagesse. Constituant un exemple quasi unique dans la littérature occidentale, elles contiennent une philosophie nourricière et, à ce titre, sont seulement comparables aux mythes antiques, au *Mahâbhârata* ou à *L'Énéide*. Y compris, bien entendu, les comédies. Laissant aller ses créatures, le Barde pose sur elles le regard affectueux du démiurge en même temps que celui, plus distancié, d'un extraordinaire théoricien. Ses œuvres sont une démonstration. À travers elles, apparaît la définition d'un art théâtral plus moderne et plus libre.

INFLUENCES CLASSIQUES ET POPULAIRES

Vers 1600, sous le règne d'Élisabeth Ire, les règles de la langue anglaise n'étaient pas encore fixées. Le sens des mots demeurait aussi précaire que l'existence humaine en ces temps de guerres, d'épidémies, d'âpres et sanglantes querelles religieuses. Derrière la vêture baroque des gens de cour, la collerette de dentelles, le fard et la barbiche parfumée, sommeillait une férocité extrême. La préciosité et ses ornements abritaient le drame. Sous certains éclairages, le scintillement des perles et le pourpoint à crevés prenaient des allures cadavéreuses. Bousculés par le destin, soumis aux caprices de la Lune, astre de la mélancolie, les hommes étaient tous fous, ou appelés à le devenir sous peu, comme l'avait démontré Érasme dans son *Éloge de la folie*, bien avant que ne soient écrits *Le Roi Lear* ou *Hamlet*. Quoi d'étonnant, par conséquent, si les brillantes comédies de notre dramaturge dissimulent gouffres et chausse-trapes ?

Shakespeare a su tirer sa force de l'instabilité, de la désinvolture périlleuse de la vie et de la langue, qui sont toujours le reflet l'une de l'autre. Il se jouait des mots, se délectait de leur musique, comme Rabelais chez nous. Un même terme pouvait prendre des significations très différentes, voire opposées, ce qui engendrait des erreurs de compréhension, mais offrait aussi des ressorts comiques qui disparurent avec l'apparition d'une langue plus •••

Le Songe d'une nuit d'été, ou du rififi chez les fées

Le Songe d'une nuit d'été est sans doute la comédie la plus appréciée et la plus universellement connue de Shakespeare. Elle fut composée quelques années avant 1600. La tradition indique qu'elle avait été commandée pour agrémenter la cérémonie d'un mariage princier et que sa première représentation eut lieu dans le château des nouveaux époux. Par un troublant effet de mise en abyme, elle se termine avec la représentation burlesque de la légende de Pyrame et Thisbé, tirée d'Ovide, par une troupe de comédiens amateurs à l'occasion de trois mariages. L'action commence dans le palais de Thésée et se poursuit dans la forêt athénienne d'une Grèce de carton-pâte. Le sujet, comme la plupart du temps chez Shakespeare, en est l'amour, ses caprices, ses revers, ses dangers et sa cruauté. La tradition voulait que les fleurs cueillies durant la nuit de la Saint-Jean aient des pouvoirs magiques. Obéron, roi des fées, commande au lutin Puck de faire gicler dans les yeux de Titania, dont il veut se venger parce qu'elle le délaisse, le suc d'une plante qui la rendra amoureuse du premier être qui croisera son chemin. C'est ainsi qu'elle tombe amoureuse de Bottom transformé en âne, ce qui donne lieu à une scène tragicomique parmi les plus justement appréciées du théâtre shakespearien. Après maintes péripéties entrecroisées, tout finira par s'arranger, tandis que, sous une apparente bouffonnerie, Shakespeare aura profondément remis en question à la fois les vertus de l'amour et celle du théâtre lui-même. **S. S.**

***La Folie de Titania*, de Paul Gervais (1897), d'après *Le Songe d'une nuit d'été*.**

normalisée. Ajoutons à cela les accents locaux aux effets burlesques, qui étaient sans doute ceux d'une partie du public qui se pressait au Théâtre du Globe. Shakespeare laisse certains de ses personnages massacrer le langage, en faire un ragoût ordurier, scatologique, hilarant. Le pasteur Evans des *Joyeuses Commères de Windsor* cause latin avec l'accent gallois. Dans la même pièce, le Dr Caius, qui joue le rôle de dupe et qu'on marie à un garçon déguisé en fille, écorche le français. D'autres utilisent un melting-pot de termes espagnols, italiens, néerlandais… Le registre lexical qu'utilisait Shakespeare était extrêmement large, varié, expressif. Dans *Tout est bien qui finit bien*, il place même dans la bouche de ses personnages une langue inventée lorsqu'ils veulent tromper Paroles et en fin de compte dénoncer ses vantardises. L'ayant capturé, ils lui bandent les yeux et lui font croire qu'il est tombé aux mains de soldats étrangers : « Boskos thromuldos boskos », lance un des ravisseurs. « Je vois que vous êtes un régiment de muskos, et je vais perdre la vie faute de savoir votre langue », répond Paroles.

Comme on peut le lire dans la savante « Introduction générale » des *Œuvres complètes* de William Shakespeare dans la collection « Bouquins », le Barde n'hésitait pas à créer des mots : « Nombreux sont les néologismes dont la première apparition attestée est dans son œuvre, écrit le professeur Victor Bourgy : *aerial, barefaced, countless, crop-ear, fancy-free, ill-starred, lack-lustre,* etc. » Mieux encore : quelques-uns d'entre eux « n'ont qu'un unique emploi chez Shakespeare lui-même » ! C'est ce qu'en bon français on appelle des hapax. Créateur d'un répertoire comique inédit, jonglant avec l'étymologie, les sonorités, les contresens, Shakespeare pourrait être considéré comme un précurseur de l'OuLiPo.

SHAKESPEARE LAISSE CERTAINS DE SES PERSONNAGES MASSACRER LE LANGAGE, EN FAIRE UN RAGOÛT ORDURIER, SCATOLOGIQUE, HILARANT

Enfin, les sources d'inspiration des comédies sont un surprenant mélange de culture classique et populaire. Cela pourrait donner un résultat d'autant plus hétéroclite que le public élisabéthain appréciait qu'on mêlât des intrigues parallèles dans la même pièce, ce dont ne se privait pas Shakespeare. Mais l'incomparable illusionniste avait la dextérité et l'aisance d'un jongleur qui fait tourner des bâtons enflammés. *La Comédie des erreurs* est une variation sur *Les Ménechmes*, de Plaute, qui plus tard inspira

MUSÉE DES AUGUSTINS DE TOULOUSE

Falstaff, déguisé en femme, est chassé de la maison Ford (*Les Joyeuses Commères de Windsor*, peinture de James Durno, fin XVIII^e s.).

Goldoni et Tristan Bernard. On trouve des traces de *Cymbeline*, comme d'ailleurs du *Roi Lear* et de *Macbeth*, dans les *Chroniques* de Holinshed, dont une édition parut en 1587 et qui relatent l'histoire ancienne des îles Britanniques, Angleterre, Écosse et Irlande; mais également dans le poème allégorique d'Edmund Spenser, *La Reine des fées*, ou dans le célèbre *Décaméron* de Boccace, dont l'inspiration réapparaît dans *Troïlus et Cressida*, une pièce qui mélange légende homérique et roman courtois. À la fin du *Songe d'une nuit d'été*, le « Pyrame et Thisbé » des *Métamorphoses* d'Ovide fait l'objet d'une représentation théâtrale burlesque par des comédiens amateurs, laquelle peut être lue comme une parodie de *Roméo et Juliette*. L'effet de miroir de la pièce dans la pièce, qui prend ici un aspect ironique, est un stratagème utilisé plusieurs fois par Shakespeare. *Le Songe d'une nuit d'été* est aussi une émanation de la lecture des *Contes de Canterbury*, de Chaucer, ainsi que de celle d'une chanson de geste française du XIII^e siècle extrêmement appréciée en Angleterre, *Huon de Bordeaux*. L'amusant récit philosophique de l'auteur latin Apulée, *L'Âne d'or*, en est aussi une référence majeure. Dans *Peines d'amour perdues*, comme dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, Shakespeare parodie un auteur élisabéthain méconnu en France, mais alors admiré et imité dans son pays : John Lyly. Auteur de comédies dans le genre pastoral et antiquisant, celui-ci avait mis à la mode un style précieux, artificiel, appelé l'euphuisme, du nom du héros principal de ses livres, Euphues.

UN MONDE FANTASTIQUE

À Virgile et Plutarque, aux anecdotes tirées des œuvres latines ou des recueils d'histoire celtique, aux œuvres italiennes à la mode, Shakespeare mêlait le folklore de son temps. *Le Songe d'une nuit d'été* se déroule le 21 juin, jour du solstice, qui donnait lieu à toutes sortes de célébrations populaires. Bûchers et farandoles avaient perduré depuis le paganisme, ce dont Shakespeare avait pu être témoin durant son enfance à Stratford-upon-Avon. Noël est évoqué dans l'introduction de *La Mégère apprivoisée*. Certaines fêtes étaient l'occasion de débordements, de charivaris, de canulars, une ambiance gouailleuse qui rappelle certains passages des comédies, avec leur bonne humeur, leurs quiproquos, leurs déguisements, ainsi que… leurs danses. Plusieurs d'entre elles sont mentionnées dans *Peines d'amour perdues*. L'évocation du branle, de la gigue, de la morisque, qui se pratique avec des grelots aux genoux et aux chevilles, devait ravir le public, tout autant que faire les délices de l'ethnologue d'aujourd'hui. Bottom évoque la bergamasque dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Il s'agit d'une danse de bouffons venue d'Italie. Dans *La Nuit des rois*, sire Toby mentionne la courante, un pas rapide, précipité, d'origine française celui-ci, qu'on dansait en faisant la chaîne. Les comédies de Shakespeare ne •••

La Nuit des rois : au bonheur d'un fou

Un témoignage contemporain indique que cette pièce a été jouée à Londres en février 1602. Elle fut sans doute écrite autour de 1600. Il est possible qu'elle ait été donnée à la cour un 6 janvier, pour célébrer l'Épiphanie, résurgence de la fête païenne des Lumières durant laquelle il était d'usage de faire représenter des *masks* et de s'amuser à l'exemple des saturnales romaines. *La Nuit des rois* est souvent considérée comme la comédie la mieux construite et la plus harmonieuse de Shakespeare. À part Viola, déguisée en page et amoureuse du duc Orsino, tous les personnages de la pièce sont pris dans les rets d'amours impossibles. Cet imbroglio sentimental trouvera une issue aussi heureuse qu'inattendue. L'action est soutenue par des intrigues secondaires qui n'en troublent jamais la clarté et la légèreté. Bien au contraire, elles en éclairent le déroulement et en approfondissent le sens. Le personnage comique de Malvolio est la caricature d'un puritain austère, hypocrite et stupide, un vertueux qui combat le plaisir, la bière et les galettes. Pour le plus grand plaisir du public, il sera berné et ridiculisé. Feste, le bouffon d'Olivia, est un fou particulièrement intéressant et intelligent. Acceptant et jouant de ses propres défauts, il dénonce et révèle le caractère profond des autres personnages, mais apporte aussi de la fantaisie, de la mélancolie et de la poésie à la pièce. Ses chansons sont empreintes d'une tristesse et d'un caractère archaïque extrêmement poignant.

S. S.

SOTHEBY'S/AKG-IMAGES

***Le Marchand de Venise*, la scène dite du tribunal (IV, 1). Shylock s'écrie : « Est-ce là la loi ? » (gravure, XIXe s.).**

dédaignent pas les pitreries dans le genre *commedia dell'arte*. Ni ce qu'on appelait alors les « masques », survivance des *mummings* (momeries), représentations ou défilés saisonniers de danseurs costumés. Très appréciés par le peuple, ces divertissements avaient conquis les milieux les plus nobles, et même la cour. On y avait adjoint des machineries complexes et des décors à la façon italienne, ce qui en faisait un spectacle total. Les *masks* apparaissent dans plusieurs comédies : *Beaucoup de bruit pour rien*, *Comme il vous plaira*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *La Tempête*, etc. Ils s'appliquent à troubler les repères habituels du spectateur, au même titre que d'autres procédés comme les travestissements des femmes en hommes ou l'évocation d'un monde fantastique fomenté par les fées, les dieux et les magiciens. Dans sa dernière période, l'art de Shakespeare usa plus pleinement de l'illusion théâtrale, avec ses effets spéciaux, ses jeux de lumière, ses mécanismes…

UN COUARD ET UN TRAÎTRE

Un personnage mérite entre tous qu'on s'y arrête. Il s'agit de Falstaff. Son prototype est sir John Fastolfe (1378-1459), un guerrier anglais qui fit parler de lui durant la guerre de Cent Ans et fut nommé régent de Normandie. Il fut soupçonné d'avoir abandonné le baron Talbot à la bataille de Patay, et sa poltronnerie devint aussi proverbiale que celle du « chien de Jean de Nivelle, qui s'enfuit quand on l'appelle ». Dans *Henry IV*, Falstaff a pour modèle un autre personnage historique, dont il porte provisoirement le nom, sir John Oldcastle. Selon une légende contestable, ce dernier avait été compagnon de débauche du futur Henry V du temps de sa jeunesse. Renié par son camarade devenu roi, Oldcastle termina son existence lamentablement. Condamné pour hérésie, il fut pendu.

Dans *Henry IV*, Shakespeare décrit Falstaff comme un couard et un traître, responsable de la défaite de Talbot, qui s'enfuit devant Jeanne d'Arc. Il en fait ensuite un type comique, le plus célèbre et le plus abouti de ses comédies. Obèse, truculent, il rappelle physiquement le Panurge de Rabelais. Mais c'est surtout un parasite impécunieux, menteur et sans scrupule, énorme bonimenteur, arrogant, cynique et profiteur, un gibier de taverne et de potence aimé du public, et même de la reine Élisabeth, qui demanda à Shakespeare d'en faire le héros d'une pièce. Il écrivit *Les Joyeuses Commères de Windsor* pour obéir à cette demande. Falstaff y est ridiculisé par les deux matrones qu'il veut séduire pour leur

LE TORRENT BIGARRÉ DES COMÉDIES SHAKESPEARIENNES CHARRIE D'AUTRES PÉPITES QU'UN FRANC ET ROBORATIF AMUSEMENT. IL SUSCITE DE L'ÉMOTION ET S'ADRESSE À NOTRE INTELLIGENCE AVEC DES ACCENTS D'UNE SURPRENANTE ACTUALITÉ

BRIDGEMAN IMAGES

soutirer de l'argent. Il finira dans un panier à linge jeté dans l'eau glacée de la Tamise… Rappelons qu'en 1965 Orson Welles réalisa un film inoubliable inspiré par le personnage de Falstaff, dont il fit son alter ego.

Le torrent bigarré des comédies shakespeariennes charrie d'autres pépites qu'un franc et roboratif amusement. Il suscite de l'émotion et s'adresse à notre intelligence avec des accents d'une surprenante actualité. Dans sa présentation de *Comme il vous plaira*, dont il a assuré la traduction, Yves Bonnefoy met en lumière ce que le personnage de Rosalinde a de passionnément moderne. Lorsqu'un jeune courtisan à qui elle pourrait éventuellement succomber lui déclare son amour, Rosalinde se révolte contre l'idéalisation dont elle fait l'objet. « L'inquiétude pour elle qui a compris que les femmes sont les victimes du préjugé et de la contrainte, écrit Yves Bonnefoy, c'est de penser que ce garçon qui prétend l'aimer, et l'aime vraiment peut-être, ne la voit pourtant qu'en image, comme font les auteurs de sonnets de cour, ce qui la vouerait, si c'était le cas, et se laissât-elle séduire, à un destin malheureux. » Ainsi, l'amour, synonyme d'aveuglement, n'est-il qu'une forme vicieuse d'ostracisme et, finalement, de déception. Shakespeare indique le choix à faire entre une passion flatteuse mais imaginaire et une vérité sur laquelle pourrait s'appuyer un bonheur durable.

Dans *Le Marchand de Venise*, l'usurier juif Shylock aurait pu jouer le rôle habituel du bouc émissaire, sacrifié entre soi, dans le rire et la bonne humeur, devant un parterre hilare de bêtes fauves. C'était compter sans Shakespeare. Contre les préjugés de son temps, le dramaturge offre à Shylock une plaidoirie célèbre : « Je suis juif, dit-il. Un juif n'a-t-il pas des yeux ? Un juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des désirs, des émotions ? N'est-il pas nourri par la même nourriture, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, réchauffé et refroidi par le même hiver et le même été qu'un chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas ? Si vous nous empoisonnez, est-ce que nous ne mourons pas ? Et si vous nous outragez, ne nous vengerons-nous pas ? » Remplacez juif par n'importe quelle origine ou religion qui vous vienne à l'esprit. Ne trouvez-vous pas que le texte ainsi obtenu est idéalement adapté à l'époque d'aujourd'hui ? Immortel Shakespeare ! ◆

Serge Sanchez

La Tempête, fantaisie îlienne

Dernière des comédies de Shakespeare, *La Tempête* fut représentée pour la première fois en 1611. Son intrigue répond à la vogue des masques, des décors travaillés, des machines, du spectacle total qu'offraient ces pièces agrémentées de musique et de danses. À la suite du naufrage du navire qui le conduisait de Tunis à Naples, Prospero, ancien duc de Milan, vit sur une île isolée avec sa fille, Miranda. Traîtreusement spolié du pouvoir par son frère, il a trouvé dans la connaissance ésotérique un exutoire à ses malheurs. Ses études, par ailleurs inutiles dans la vie normale, prennent tout leur sens loin des turpitudes de la société. Prospero est devenu un magicien puissant, capable de prévoir l'avenir et de se rendre invisible. Maître des éléments, il peut aussi déclencher des tempêtes. Prospero et Miranda ne vivent pas seuls. Cette île primitive fut le domicile de la sorcière Sycorax et du démon Setebos. Elle abrite leur rejeton, le monstre Caliban, être mi-humain, mi-animal, comme Bottom changé en âne dans *Le Songe d'une nuit d'été*, quoique sur un autre registre. Au lourd Caliban s'oppose Ariel, qui est tout esprit. Usant de ses pouvoirs, Prospero provoque le naufrage de ses ennemis et les soumet à sa merci sur l'île même où ces derniers l'ont exilé. Il retrouve son pouvoir comme duc de Milan. Mais les épreuves, en lui ôtant toute illusion, l'ont rendu philosophe. Les hommes, nous dit-il, comme la vie et le monde sensible, sont faits de la matière des rêves et n'ont pas plus de consistance qu'une représentation théâtrale. **S. S.**

Miranda observe le naufrage provoqué par son père, Prospero (peinture de John William Waterhouse, 1916).

SOTHEBY'S/WIKIPEDIA

***La Tempête* (II, I) : Antonio incite Sébastien à éliminer son frère pour s'emparer de la couronne.**

Pourquoi ces pièces en vers nous touchent-elles encore ?

Le génie poétique de Shakespeare tient dans la capacité d'investir en imagination les personnages pour leur faire dire de façon saisissante les émotions et les sentiments qu'ils éprouvent.

PAR VICTOR BOURGY

Si la désignation « poésie dramatique » ne signifie guère que pièces de théâtre en vers, l'expression *poetic drama,* qui qualifie en anglais l'œuvre de Shakespeare, a le mérite de souligner la qualité poétique de son écriture. Shakespeare est en effet à la fois (entendons : simultanément) dramaturge et poète ; c'est en poète qu'il écrivait son théâtre, il y a donc imprimé une poétique. Il faut entendre « poétique » dans son sens le plus large, c'est-à-dire l'utilisation du langage dans la communication de type littéraire. Auteur dramatique écrivant pour un public inégalement cultivé, Shakespeare ne pouvait jamais verser dans l'hermétisme, mais les ressources de l'écrit (rhétorique et prosodie en particulier) sont libéralement mises à contribution dans le discours de ses personnages, et l'intelligence comme la sensibilité de son public sont sollicitées en permanence pour interpréter les signes linguistiques d'un texte qui n'est que prétendument parlé.

LE *THOU* ET LE *YOU*

Je prendrai pour exemple (tiré de *La Tempête*, II, I, 196 et suivants) la conversation d'Antonio et Sébastien à partir du moment où leurs compagnons sombrent dans le sommeil. Antonio est devenu jadis duc de Milan en dépossédant son frère, avec l'accord du roi de Naples, Alonso, et, dans le passage que je retiens, il va inciter Sébastien, frère de cet Alonso, à faire de même : éliminer son propre frère pour s'emparer de la couronne. Antonio commettrait le régicide, à condition que Sébastien consente au fratricide. Ce sont donc là deux scélérats, mais nous ne le savons pas encore, et eux-mêmes n'ont pas pris conscience encore de leur égale noirceur. Parce que tuer un roi relève de la haute trahison, Antonio risque sa tête en faisant une telle proposition, et son discours reflète son incertitude, en

LEBRECHT AUTHORS/BRIDGEMAN IMAGES

particulier par l'alternance du « tu » *(thou* en vieil anglais) et du « vous ». Un vous de déférence (peut-on penser), puisque, en sa qualité de prince, frère du monarque à qui Milan doit allégeance et paie tribut, Sébastien lui est d'une certaine façon supérieur et qu'il deviendra même son roi si le crime s'accomplit ; et concurremment un tu de camaraderie entre fripouilles qui se flairent.

On devine sans peine la raison de cette fluctuation chez Antonio. Mais Sébastien lui aussi oscille entre le tu et le vous, d'une manière qui nous le dépeint habilement comme un second couteau : blagueur comme l'autre, il le tutoie spontanément jusqu'à ce que, entrevoyant ce qu'on lui suggère, un mouvement de surprise – de recul peut-être – lui impose la distance du vouvoiement ; mais, bientôt conquis, il signe son accord par le retour au tu. Une telle modulation contraire à l'usage relève donc bien de la poétique, mais ce qui mérite ici notre attention, c'est que son effet n'est pas du tout le même pour un public anglophone ou francophone d'aujourd'hui. Pour un Anglais, le tutoiement *(thou)* qui émaille la scène est un archaïsme dont la signification tactique est immédiatement claire ; pour un Français en revanche, du fait que l'emploi concurrent du tu et du vous face à un même interlocuteur est inhabituel, il y a un flottement dans l'allocution, qui ne trouve sens qu'à la réflexion. En vérité, l'alternance du *thou* et du *you* dans ce passage est indicative du jeu que Shakespeare suggère à ses interprètes, et uniformiser les pronoms (de peur de déconcerter le spectateur) revient à sacrifier un effet subtil, puisque c'est sur cette modulation que se fonde le jeu des acteurs et que se bâtit l'intérêt du passage.

Lecteurs et spectateurs seront-ils déconcertés ? Brièvement peut-être, mais, si l'explication du procédé est à leur portée, qu'importe ! Comme Shakespeare, il faut faire confiance à son public, voire lui demander de faire effort. Ce n'est pas en jouant la facilité que l'on constitue pour le théâtre un public compétent, un auditoire qui sache que dans les arts du spectacle la volonté de reproduire la réalité n'aboutit jamais au réel, que toute reconstitution artistique est faux-semblant. Après la bourrasque réaliste du XIX^e^ siècle, le théâtre a su s'émanciper du souci de ressemblance dans le décor, les costumes, les effets spéciaux et jusqu'à la distribution des rôles, mais à mon sens il ne s'est toujours pas libéré des préventions réalistes contre le discours « poétique ». Or pourquoi le parler ordinaire resterait-il le bastion irréductible d'une esthétique appauvrissante ?

LE DRAMATURGE MAÎTRISAIT L'ART DE TRANSFORMER EN DESTINS EXEMPLAIRES DES HISTOIRES QUI ILLUSTRENT L'ORDINAIRE DE LA VIE, ET LE POÈTE CELUI DE TRANSFIGURER CES DESTINÉES SINGULIÈRES EN ITINÉRAIRES SPIRITUELS

C'est que, dans Shakespeare, on ne parle que rarement de façon « réaliste » ! Quand Juliette, tout juste mariée à Roméo, appelle de toute son âme la nuit qui doit voir (mais aussi cacher) la consommation de leur amour, le poète lui attribue les paroles que voici :

> Coursiers aux pieds de feu, au galop !
> Emportez Phébus vers sa demeure !
> [L'aurige Phaéton
> Aurait, du fouet, hâté votre course à l'ouest
> Et aussitôt la nuit obscure fût tombée.
> Nuit propice à l'amour, tire bien tes
> [courtines ;
> Aveugle les yeux vagabonds, que Roméo
> Vole dans mes bras, sans être vu, sans que
> [l'on jase.
> La beauté des amants suffit à éclairer
> Les rites de l'amour ; d'ailleurs, s'il est
> [aveugle,
> La nuit lui convient d'autant mieux. Pudique
> [nuit,
> Duègne noir-vêtue, au port austère, viens,
> Apprends-moi comment perdre une partie
> [gagnée
> Dont nos virginités sans tache sont l'enjeu.
> Cache sous ta mantille mes joues où bat
> [un sang
> Indompté. Enhardis la novice : qu'elle ose,
> Ingénument, sans honte, les gestes de
> [l'amour !
> (*Roméo et Juliette*, III, II, 1-16)

Entre l'évocation du char solaire, la mésaventure de Phaéton, la cécité de Cupidon, l'image de la nuit en duègne, l'allusion au faucon et les jeux sur les mots, la panoplie des procédés au service de la poétique shakespearienne s'exhibe ici à loisir, et à l'instant même où une fillette de 14 ans nous livre à voix haute – à la faveur d'un monologue en vers ! – ses pensées les plus intimes. Faut-il, au nom d'une « vérité » réaliste illusoire, parler d'insincérité ? Sûrement pas. Au pis, il y a invraisemblance, mais seul un spectateur incompétent pourrait rendre un tel verdict, car le faire-semblant commence très loin en amont de ce discours : il est dans la réunion d'un public devant une scène où une jeune fille dira tout haut ce qui ne s'avoue guère. La venue au théâtre implique l'acceptation des règles du jeu, et le caractère « poétique » (rhétorique, imagé, versifié) du discours dramatique n'est qu'une convention parmi d'autres. En l'occurrence, ce n'est pas la parole de Juliette que nous entendons, mais la voix de Shakespeare, ou – pour être plus précis – les propos que Shakespeare lui prête.

LE CRI ET L'ÉCRIT

Ce partage du discours, dans lequel la délégation de parole au personnage n'exclut pas l'intervention du poète, se voit mieux dans le foisonnement des jeux sur les mots, dont le caractère inattendu, voire intempestif, va à l'encontre de ce que l'on appelait autrefois la « bienséance ». Quand Mercutio, mortellement blessé, déclare qu'il sera demain *a grave man (Roméo et Juliette,* III, I, 90), on y voit l'ultime plaisanterie d'un joyeux drille que seule la mort peut rendre grave… dans la tombe *(grave).* Mais la situation ne se prête pas toujours aussi complaisamment au badinage, et il est plus délicat déjà de comprendre ce qui fait que Roméo, désolé de quitter Juliette au petit matin, discourt avec une apparente légèreté sur le chant de l'alouette :

> Oui, c'est bien l'alouette dont le gosier
> [criard
> Pousse là ces aigus aigres et discordants.
> On trouve mélodieux le délié de son chant,
> Mais celle-ci dénoue l'étreinte qui nous lie.
> (*Roméo et Juliette,* III, V, 27-30)

Inévitablement, les plaisanteries du poète rejaillissent sur ses personnages, pour compléter l'image que nous en avons, et c'est ainsi, à la faveur de grivoiseries •••

plus ou moins conscientes, que les jeunes filles des « Comédies » acquièrent parfois un caractère déluré qui ajoute à leur charme.

Il s'agit d'un théâtre où l'adéquation parole/sentiment n'est pas de l'ordre du vraisemblable, mais relève de l'expressivité du discours, en fonction du contexte. Si la rhétorique suggère parfois la duplicité d'un individu, le plus souvent le « poétique » (terme lâche, comme on voit) sert à transfigurer l'ordinaire, et c'est seulement, dans les meilleurs cas, quand le poète est porté par l'émotion de son personnage que la distance s'abolit entre ce que l'on peut appeler le cri et l'écrit – l'intensité poétique coïncidant alors avec la ferveur du sentiment au point, mystérieusement, de l'accréditer. Cela se rencontre surtout dans les pièces de la maturité. Dans *Roméo et Juliette*, tragédie où l'effort du poète reste souvent perceptible, la vérité du sentiment ne tient pas à l'authenticité de la parole. D'ailleurs, même au temps de la pleine maîtrise poétique, l'adéquation n'est jamais de règle, et on verra Antoine exprimer posément, en vers et comparaison à l'appui, qu'il ne contrôle plus sa fureur :

J'en ai motif sauvage
Et le clamer poliment serait comme si
Le cou passé dans la corde remerciait
[le bourreau
D'être si expéditif avec lui.
(*Antoine et Cléopâtre*, III, XI, 129-132)

***Roméo et Juliette*, par Frank Dicksee (1884).**

La poétique shakespearienne étant à gabarit variable, il est difficile d'en parler en termes généraux, mais il reste possible d'en énoncer le principe directeur : un même procédé pouvant avoir un effet différent selon le contexte, le pragmatisme qui devient la règle, et l'écriture de Shakespeare se caractérise par une modulation permanente des ressources de l'écrit. Il s'agit d'un opportunisme maîtrisé.

Faut-il esquisser la place que cette poétique occupe dans l'art du dramaturge ? À quelques exceptions près, Shakespeare n'inventait pas ce que ses pièces racontent ; l'histoire de *Roméo et Juliette*, par exemple, était connue avant qu'il la mît en théâtre. Le plus souvent, il modifiait des épisodes et redistribuait les rôles. À quoi tient donc l'admiration qu'on lui voue ? Peut-être la conjugaison de deux talents : d'un côté, l'art de recombiner les éléments de l'histoire pour lui donner plus de force dramatique, et, de l'autre, la capacité d'investir en imagination les personnages pour leur faire dire de façon saisissante les émotions et sentiments qu'ils éprouvent. Le génie poétique s'articule sur le génie dramatique. Le dramaturge maîtrisait l'art de transformer en destins exemplaires des histoires qui illustrent l'ordinaire de la vie (amours contrariées, jalousie meurtrière, méprise fatale, etc.), et le poète celui de transfigurer ces destinées singulières en itinéraires spirituels. *Macbeth* est une histoire d'ambition criminelle dans laquelle les mots de Shakespeare nous font vivre la destruction d'une conscience par le mal qu'elle a consenti.

ADAPTATION OU DÉPEÇAGE ?

Voilà qui permet sans doute de mesurer à quel point le souci de faire réaliste est dommageable à un théâtre comme celui-là. Et encore n'ai-je effleuré que l'un des aspects de la poétique shakespearienne ! Que dire du fossé culturel qui s'est creusé entre son monde et le nôtre ? Juliette mentionne Phaéton et le dressage du faucon, mais qui aujourd'hui est à l'aise devant le corpus des savoirs mythologiques, des croyances légendaires et des pratiques révolues où ce théâtre puise ses références ? Et que dire, de même, des conventions d'ordre rhétorique que la scène classique a peut-être installées dans l'esprit de ceux qui l'ont étudiée, mais que n'utilisent pas dans leur propre discours ceux-là mêmes qui sont capables de l'accepter sans rire ? Qui dit « Pleurez, mes yeux » ? Roméo !

SOUTHAMPTON CITY ART GALLERY

Ci-dessus : *Shakespeare in Love* (un film de John Madden, 1999).

Ci-contre : *Antoine et Cléopâtre* (gravure de Frank Dicksee, XIXe s.) : « Je t'en prie, pas une larme. Un seul pleur de tes yeux pèse autant que tout ce que j'ai perdu. »

Rien qu'un regard, mes yeux;
Mes bras, une dernière étreinte; et vous,
[mes lèvres,
Seuil du souffle vital, scellez d'un pieux baiser
Cet éternel contrat avec la mort rapace.
Viens, toi, amer passeur; viens, guide
[nauséeux;
Pilote suicidaire, précipite à présent
Sur les récifs ta barque lasse et naupathique!
À mon aimée!

(*Roméo et Juliette*, V, III, 112-119)

Comment ne pas l'avouer ? S'il y a dans ce théâtre quelque chose qui assure à son auteur une forme d'intemporalité (serait-ce la vérité des « passions » jointe à la beauté de leur expression ?), Shakespeare est loin d'être « moderne ». Paradoxalement même, plus on veut le faire contemporain, plus on l'appauvrit. Jamais on ne l'a autant joué, nous dit-on, mais est-ce bien Shakespeare que les foules applaudissent ? Une édition de son œuvre dramatique, avec introductions et notes en bas de page, a toutes les facilités pour préserver l'essentiel, mais Shakespeare écrivait pour des spectateurs, et non pour des lecteurs ; et si les décalages culturels vont croissant entre lui et nous, que faire pour que Shakespeare reste un auteur vivant, par opposition à un « classique » ? On peut admettre que le public aspire à comprendre ce qu'il est venu voir et écouter ; mais il est douteux que le public de l'époque – généralement décrit comme « populaire » – ait toujours saisi les sollicitations d'un texte aussi foisonnant.

Aujourd'hui la tendance est à l'adaptation, ce qui n'est pas déraisonnable dans le contexte culturel où nous baignons, à condition toutefois que l'exérèse ne tourne pas au dépeçage. Or que reste-t-il quand on a retranché du texte shakespearien les longueurs, les jeux de mots peu traduisibles, le bois mort des allusions obscures, les rimes, et jusqu'aux vers que l'acteur craint de ne pas avoir bien « en bouche » ? Un adorateur du Barde serait tenté de répondre qu'il n'en restera rien. Mais la crainte est exagérée : entre le Shakespeare qu'une bonne édition peut rendre accessible au lecteur, et ce « rien » que serait une mauvaise mise en théâtre, il reste – si l'on veut bien excuser le mot – le « shakespearien », quelque chose qui fait penser à du Shakespeare sans en être.

Mais rappelons-nous que les pièces du Barde se jouaient à l'époque sur une scène presque nue, avec un minimum d'accessoires, et que tout donc tenait par le ciment des mots. C'est à mes yeux l'un des mérites de *Shakespeare in Love* (John Madden, 1999) que d'avoir inclus, dans ce film aussi bruyant que brillant, une oasis de recueillement, cet instant de communion dans la ferveur poétique que constitue la scène de la mort des amants dans le tombeau de Capulet. Sous le coup de l'émotion qui nous point tous, les spectateurs d'aujourd'hui comme le pseudo-public d'il y a quatre cents ans, personne ne s'offusque devant un Roméo qui en appelle, en vers, à ses lèvres, et même au poison. Je ne sais s'il faut y voir l'hommage du septième art triomphant à un grand ancêtre en voie d'extinction, ou bien l'évocation amusée d'un temps où la parole devait suppléer l'immobilité insurmontable de l'image scénique. Nombreux sont aujourd'hui ceux qui pensent que la survie de Shakespeare passe par le film. Dans ce cas, compte tenu de l'esthétique cinématographique (découpage, bruitage, doublage ou sous-titrage), l'avenir appartient sûrement au « shakespearien ». Mais, si le théâtre de Shakespeare est bien ce lieu de l'irréalisme où l'émotion pouvait faire qu'un public, même turbulent, écouterait, recueilli et peut-être en larmes, des acteurs récitant ce qu'un poète avait écrit pour eux, il pourrait être salutaire, sans désir excessif de régression, de laisser parler Shakespeare plus qu'on ne le fait, à la scène. Qui n'aurait pas compris que Shakespeare se mérite ? ◆

1. Les citations de Shakespeare sont tirées des *Œuvres complètes*, éditées par Robert Laffont, « Bouquins ».

Biographie

Professeur émérite de lettres à l'université Rennes-II, spécialiste du théâtre anglais de la Renaissance et de l'écriture dramatique, **Victor Bourgy** a notamment collaboré à l'édition et à la traduction des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la collection « Bouquins », Robert Laffont.

LEBRECHT AUTHORS/BRIDGEMAN IMAGES - UNITED INTERNATIONAL PICTURES (UIP)

Debout les Maures !

La diversité humaine et l'ambivalence des personnages de Shakespeare montrent en creux que l'Angleterre de son temps n'était pas uniquement blanche et fermée sur elle-même.

PAR ANNE-VALÉRIE DULAC

Dans son désormais célèbre *White Teeth*, roman paru en anglais en 2000 et traduit en français sous le titre *Sourires de loup*, Zadie Smith imagine un échange entre la jeune Irie et Mrs Roodie, son enseignante d'anglais. Alors que cette dernière présente à la classe les *Sonnets* de Shakespeare, la collégienne lui demande si la mystérieuse « dame brune » du recueil de poèmes est noire :

> – Non, elle a la peau foncée. Elle n'est pas noire au sens moderne du terme. Il n'y a pas de... d'Antillais en Angleterre à cette époque. C'est un phénomène contemporain, comme tu le sais certainement. [...] Je ne suis pas sûre à cent pour cent, bien sûr, mais il semble très improbable qu'elle ait été noire, ou alors c'était une sorte d'esclave. Mais, là encore, il est peu probable que le poète ait dédié toute une série de sonnets à un lord, puis une autre à un esclave, tu ne crois pas?
>
> Irie rougit. Elle avait cru, l'espace d'un instant, entrevoir une sorte de reflet de sa propre image, mais l'impression était déjà passée [...].
>
> – Non, Irie, tu lis le texte avec un œil moderne. Il ne faut jamais lire un texte ancien avec un œil moderne. Tenez, ce sera là la maxime du jour... Voulez-vous bien tous la noter par écrit, s'il vous plaît[1].

La réponse de l'enseignante repose sur une contre-vérité historique : il y avait bien des Noirs « au sens moderne » en Europe, dont le nombre a jusqu'à récemment été très largement sous-estimé. Dans l'Angleterre d'Élisabeth I^re^, où l'esclavage n'était pas reconnu légalement, ils occupaient toutes sortes de fonctions. Mrs Roodie passe en outre sous silence la grande variété des personnages issus de l'imagination de Shakespeare, nourrie des échanges aussi bien que des conflits politiques internationaux qui caractérisent la période. Aaron, de *Titus Andronicus*, le prince du Maroc du *Marchand de Venise*, ou encore Othello, pour ne citer qu'eux, en portent le souvenir. Ils apparaissent parfois aussi sans prononcer mot, comme lors de l'entrée en scène de la fausse délégation russe de *Peines d'amour perdues*, ou bien sont-ils simplement mentionnés.

ÉBRANLER LES CERTITUDES

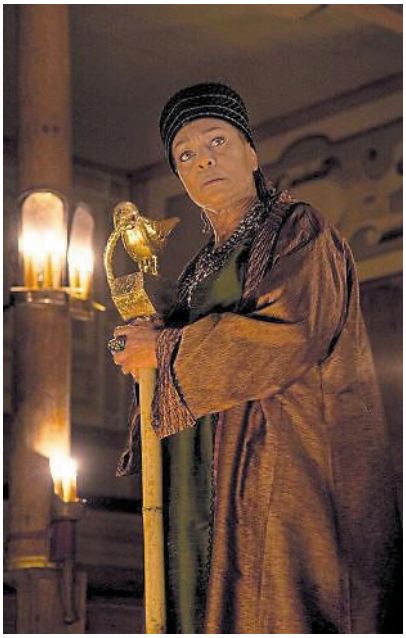
Dans leur sillage, des objets, des modes, des mots nouveaux témoignent de ce monde ouvert. Tous disent l'erreur qui consisterait à imaginer l'Angleterre de la Renaissance

LIBRARY OF CONGRESS

comme une Angleterre blanche, fermée sur elle-même ou culturellement uniforme. Les références à un monde en mouvement fondent et nourrissent le corpus shakespearien : Matthew Dimmock, spécialiste des rapports entre l'Angleterre et le monde musulman aux XVIe et XVIIe siècles, peut par exemple affirmer que « sans Islam il n'y aurait pas de Shakespeare[2] ». Sans Islam, et sans le vaste monde, outre les mers qui ceignent l'île : Irlandais, Juifs, Éthiopiens, Maures, Égyptiens ou Turcs, tous ont un rôle à jouer dans le théâtre de la vie.

Leur présence n'est pas sans poser de nombreux problèmes de représentation, car ils charrient aussi la violence du racisme et de la caricature. Que l'on songe, pour ne citer que les exemples les plus connus, à l'antisémitisme qui traverse *Le Marchand de Venise*, ou bien au choix de nombreux acteurs noirs de notre temps qui ont refusé d'interpréter Othello, au motif que le personnage avait été conçu pour être interprété par un acteur blanc qui jouait grimé devant un public majoritairement blanc lui aussi, contribuant à légitimer d'immondes stéréotypes racistes. Car, outre la question du réalisme historique, se pose celle du sens de ces mises en scène pour le présent. Les pièces et ces personnages ont suscité les réactions les plus contradictoires. Quoique Shakespeare figure dans le parcours intellectuel de nombreux penseurs de l'émancipation comme source d'inspiration – de Frederick Douglass à Nelson Mandela –, il serait naïf ou réducteur d'en faire un apôtre de la tolérance ou de l'antiracisme avant l'heure.

Ses personnages, tous ses personnages, portent en eux une irréductible ambivalence, une incomplétude, aussi, qui leur vaut d'être insaisissables, et plus vivants, peut-être. Dans son *This is Shakespeare,* Emma Smith propose de faire de « Shakespeare » un verbe qui serait synonyme de « questionner, ébranler les certitudes, défier les orthodoxies et empêcher les conclusions définitives[3] ». Et c'est bien la raison pour laquelle les metteurs en scène choisissent encore souvent Shakespeare à ce jour pour interroger les rencontres sur lesquelles se fonde l'histoire, d'hier à aujourd'hui, explorant tant leur richesse inépuisable que leur violence fondamentale. Ainsi du *Richard II* mis en scène par Adjoa Andoh et Lynette Linton au Shakespeare's Globe de Londres en 2019, dont tous les rôles sont interprétés par des femmes racisées, ouvrant de la sorte une nouvelle perspective sur l'histoire de l'Angleterre.



Page de gauche : L'acteur américain, d'origine sénégalaise, Ira Aldridge dans le rôle d'Aaron, lors d'une représentation de *Titus Andronicus*, en 1852.

Ci-contre : Doña Croll est John of Gaunt dans le *Richard II* mis en scène par Adjoa Andoh et Lynette Linton (2019).

LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE N'OFFRE PAS DE RÉPONSES TOUTES FAITES AUX QUESTIONS QUI NOUS AGITENT : IL INTERROGE, IL DÉRANGE

SOUS LE SIGNE DU « TROUBLE DANS LE GENRE »

Le choix pour ce *Richard II* d'un casting exclusivement féminin pointe vers les autres grandes absentes de la première scène shakespearienne, puisque les rôles féminins y étaient interprétés par de jeunes garçons. Cela n'entame en rien l'influence sur les arts du spectacle dont les femmes ont pu disposer à la période élisabéthaine et jacobéenne : nous savons aujourd'hui qu'il y avait une foule d'autres types de représentations dans lesquelles elles étaient autorisées à jouer (masques, spectacles d'acrobates…), et qu'elles étaient par ailleurs nombreuses à travailler pour le théâtre. Les mises en scène contemporaines se sont emparées de cette présence partout sensible mais d'abord invisible, et ont exploré tous les possibles ouverts par le théâtre shakespearien autour des questions d'assignation de genre. À cet égard ce sont bien souvent les comédies qui offrent le plus grand espace de jeu, quoique les catégories génériques ne soient jamais étanches ou exclusives les unes des autres chez Shakespeare. Il n'est que de songer à la renversante mais sombre *Nuit des rois* de Thomas Ostermeier à la Comédie-Française (2018) ; de son propre aveu, le metteur en scène l'a placée sous le signe du « trouble dans le genre » cher à Judith Butler. En fait de trouble il s'agit de jeu, d'un jeu déroutant et parfois cruel auquel les derniers instants de cette étrange *Nuit* ne semblent pas mettre un terme définitif.

Si la comédie se termine comme il se doit par la promesse de mariages entre les couples rétablis, les exclus de cette fin heureuse, au destin incompatible avec un tel dénouement, hantent la comédie comme le spectre d'une autre fin, d'une autre histoire. Le théâtre de Shakespeare n'offre pas de réponses toutes faites aux questions qui nous agitent : il interroge, il dérange. C'est en ce déséquilibre permanent et en cette labilité merveilleuse que le jeu s'instaure, et nous parle encore, depuis cette île remplie de bruits. Théâtre interstitiel (Emma Smith parle de *gappiness)* dont toutes celles et tous ceux qui n'étaient pas conviés sur scène du temps de Shakespeare autrement qu'indirectement peuvent désormais s'emparer comme d'un moment pour dire et rejouer les rencontres, les violences et les solitudes de l'histoire en train de se faire. ◆

1. *Sourires de loup,* Zadie Smith (2000), traduit de l'anglais par Claude Demanuelli, Folio, 2003.
2. Voir le site d'Oxford University Press, https:// blog.oup.com/2015/12/shakespeare-and-islam/
3. *This is Shakespeare,* Emma Smith, Penguin Random House UK, 2019.

Biographie

Maîtresse de conférences en études élisabéthaines à Sorbonne-Université, **Anne-Valérie Dulac** est codirectrice des publications de la Société française Shakespeare.

INGRID POLLARD

Amants maudits, rois fous et sorcières hilares…

Pleines de bruit, de fureur et de génie, les dix tragédies laissées par Shakespeare n'ont rien perdu de leur pouvoir de sidération. Dans leur monde, l'ambition se trempe les mains de sang, la complaisance provoque des guerres civiles, la calomnie pousse les époux à s'entretuer, et la quête de sens mène à de sublimes monologues.

Hamlet et Horatio au cimetière, par Eugène Delacroix (1835).

AKG-IMAGES

Hamlet (1609) – « the tragedy of a man who could not make up his mind[1] » – passe pour être le sommet de l'œuvre de Shakespeare auteur de tragédies. L'in-folio publié par les amis de Shakespeare en 1623 subdivise en effet l'œuvre théâtrale en « Histoires », « Comédies » et « Tragédies ». À dire vrai, les douze pièces classées dans la rubrique tragédies l'ont été un peu hâtivement, et au moins deux d'entre elles, *Troïlus et Cressida* (montée en 1602 et publiée en 1609) et *Cymbeline* (montée autour de 1609), sont typiquement des tragicomédies. Il reste cependant dix pièces que l'on s'accorde à ranger dans les tragédies en suivant l'ordre chronologique présumé de leur création : *Titus Andronicus* (1591-1592), *Roméo et Juliette* (1595), *Jules César* (1599), *Hamlet* (1600-1601), *Othello* (1603-1604), *Timon d'Athènes* (1605), *Macbeth* (1606), *Le Roi Lear* (1605-1606), *Antoine et Cléopâtre* (1606) et *Coriolan* (1608). Compte non tenu des pièces historiques parfois aussi appelées tragédies, il en reste dix, dont quatre dites romaines *(lire p. 45)* et six dites légendaires, qui font de Shakespeare un auteur tragique original et moderne « non pas d'une époque, mais pour tous les temps[2] ».

Titus Andronicus

OU LA DÉMESURE DE LA VENGEANCE

T. S. Eliot, grand poète américain naturalisé britannique, a écrit que *Titus Andronicus* était « une des pièces les plus stupides et les moins inspirées qu'on ait jamais écrites ». De fait, la première tragédie de Shakespeare est assez gore : « *Titus Andronicus* est une collection d'horreurs sanglantes et grotesques, du pire grand

***Titus Andronicus*, par Thomas Kirk (v. 1796). Aaron, le Maure et amant de Tamora, protège son jeune fils.**

guignol. Il y a un viol, des assassinats et des mains coupées à foison, il y a même une scène où Titus tranche deux têtes avec sa main gauche, la seule qui lui reste, tandis que sa fille Lavinia, à qui on a coupé ses mains et la langue, recueille le sang dans un bassin qu'elle tient avec ses moignons, il y a pire encore : […] l'impératrice Tamora amoureuse du perfide nègre Aaron et accouchant d'un bébé couleur corbeau », écrivait Pierre Messiaen en motivant l'exclusion de cette pièce de sa traduction des « Tragédies ». Quoi qu'il en soit, elle eut un grand succès à sa création. L'histoire de Titus Andronicus, général romain qui fait immoler le fils aîné de Tamora, reine des Goths, est une tragédie de la vengeance, genre alors en vogue du théâtre élisabéthain. Shakespeare reprend, peut-être dans l'intention de le parodier, le procédé employé avec succès un peu auparavant par Thomas Kyd dans sa *Tragédie espagnole* : un des personnages monte une représentation théâtrale pour accomplir sa vengeance. Dans une autre tragédie de la vengeance, fût-elle entravée par les scrupules du prince, Hamlet usera du procédé. *Titus Andronicus* se distingue aussi par « une poésie raffinée [qui] semble planer au-dessus de l'horreur[3] », contrepoint « d'une antipastorale noire et tragique du retour au chaos ». L'ensemble forme un saisissant contraste. En évoquant les souvenirs d'un passé à jamais perdu, la poésie semble impuissante à offrir une issue à des personnages confrontés à un monde ravagé par l'injustice et par une violence qu'ils ont eux-mêmes contribué à perpétrer. •••

> **« *TITUS ANDRONICUS* EST UNE COLLECTION D'HORREURS SANGLANTES ET GROTESQUES, DU PIRE GRAND GUIGNOL. IL Y A UN VIOL, DES ASSASSINATS ET DES MAINS COUPÉES À FOISON, IL Y A MÊME UNE SCÈNE OÙ TITUS TRANCHE DEUX TÊTES AVEC SA MAIN GAUCHE, LA SEULE QUI LUI RESTE, TANDIS QUE SA FILLE LAVINIA, À QUI ON A COUPÉ SES MAINS ET LA LANGUE, RECUEILLE LE SANG DANS UN BASSIN QU'ELLE TIENT AVEC SES MOIGNONS »**
>
> PIERRE MESSIAEN

Les clés d'une tragédie shakespearienne

Le mot « tragédie » était utilisé dans le théâtre élisabéthain pour désigner toutes les histoires narrant la chute d'un héros principal à la suite d'une infortune, qu'il en soit la cause ou non. On y retrouve la fameuse *némésis,* du nom de la déesse grecque de la vengeance et du châtiment. Au départ, le héros commet une faute ou un péché (*hamartia*), souvent par sa démesure (*hubris*), et déchaîne une *némésis,* une justice immanente ou non, qui entraîne un retour à l'ordre et une purification (*catharsis*). Il en va ainsi dans *Titus Andronicus*, *Macbeth*, *Le Roi Lear* ou *Coriolan,* et dans certaines pièces historiques considérées comme des tragédies (*Henri VI*, *Richard II*, *Richard III*). Ce schéma ne fonctionne pas toujours aussi nettement si l'on élargit la focale et que l'on tient compte que la tragédie ne se limite pas aux déboires d'un seul personnage (*Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Othello* ou *Timon d'Athènes*). Ajoutons que les héros shakespeariens ont presque toujours un rapport biaisé à la réalité. Qu'ils soient frappés de cécité par ambition (Titus Andronicus, Macbeth, Antoine), fut-elle noblement motivée (Brutus), par un amour narcissique (Othello, Lear), par un amour authentique (Roméo et Juliette), leur action porte à faux, quand ce n'est pas la lucidité qui l'entrave comme avec Hamlet. Quant à l'intervention de puissances fantastiques, Banquo remarque au début de *Macbeth* : « Et bien souvent, pour nous conduire à notre perte,/ Les puissances des ténèbres nous disent des vérités,/Elles nous séduisent par d'honnêtes bagatelles, pour nous trahir/ En des affaires plus graves[1]. » **J. M.**

1. *Macbeth*, acte premier, scène III, Shakespeare, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Folio, 2014.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY COLLECTION

***Roméo et Juliette*, par Ford Madox Brown (v. 1869-1870).**
Ci-contre : *La Mort de Desdémone* (*Othello*), par Alexandre Colin (1829).

Roméo et Juliette
OU L'AMOUR IMPOSSIBLE

Mirage consolateur et impuissant dans *Titus Andronicus*, le verbe poétique reprend, dans *Roméo et Juliette*, sa fonction dramatique évocatrice tant du mal et de la violence du monde que de sa beauté. Peut-être tirée d'une anecdote réelle et très répandue au XVI^e^ siècle, la lutte sans merci opposant le clan des Montaigu à celui des Capulet forme la toile de fond de l'amour impossible entre Roméo et Juliette. Certes, les amants pourront bien se marier secrètement, mais leur sort est scellé dès le prologue par le chœur : « Deux familles égales en noblesse,/Dans la belle Vérone où nous plaçons notre scène,/Par suite d'anciennes rancunes, éclatent en nouvelles querelles […]./Des entrailles fatales de ces deux ennemis,/A pris naissance un couple d'amants malchanceux,/Dont la néfaste et lamentable ruine,/Enterre dans leur mort le conflit des parents » (P. M.[4]). Lors d'une fête nocturne et masquée chez les Capulet à laquelle Roméo s'est invité, il aperçoit pour la première fois Juliette. Elle n'a pas 14 ans. Elle lui inspire aussitôt des vers magnifiant sa beauté : « Elle apprend aux flambeaux à resplendir », on la dirait suspendue « à la joue de la nuit/Comme un riche joyau à une oreille éthiopienne », telle « une colombe neigeuse dans un vol de corbeaux » (M. E.). Dans un second sonnet formant le « Prologue » de l'acte II, le chœur évoque l'illusion de Roméo qui se croyait jusqu'alors épris d'une autre : « La belle qui faisait et gémir et mourir,/Comparée à la tendre Juliette, a cessé d'être belle,/Maintenant Roméo est aimé et aime de retour/Tous deux comme ensorcelés par le charme de leurs regards » (M. E.). Un amour sans autre mesure que l'absence de mesure unit les deux enfants uniques des Capulet et des Montaigu. Après bien des péripéties et l'échec du stratagème ingénieux de frère Jean, rare personnage essayant de mettre un terme à l'absurde querelle clanique, chacun ayant cru l'autre mort, les deux amants se suicident. Leur mort – de ces « pauvres victimes de notre inimitié », dit le père Capulet – éteint néanmoins le conflit. Et le roi de conclure : « Car jamais il ne fut d'histoire de plus de maux que celle de Juliette et de son Roméo » (V. B.).

Othello
OU LE POISON DE LA JALOUSIE

Hamlet est constellé de considérations existentielles sur l'humaine condition, telle la solitude du prince Hamlet dans un monde où « Le temps est hors de ses gonds » (acte I, scène v, Y. B.) (« The time is out of joint »). Plus sobre sur ce point, *Othello* se concentre sur les développements de l'intrigue : celle de l'amour contaminé par la jalousie, ce « monstre aux yeux verts qui nargue/La proie dont il se nourrit » (II, III, J.-M. D.). Au début, Iago, l'enseigne félon du Maure Othello, apprend à Roderigo, le gentilhomme un peu niais qui espérait épouser Desdémone, que celle-ci s'est mariée en secret avec Othello, faisant fi de l'opposition de Brabantio, père de Desdémone et sénateur de Venise. Iago lui-même « [hait] le Maure » (I, III) : Othello, général au service de la république de Venise, a choisi un autre, Cassio, pour être son lieutenant. Iago, figure diabolique et négatrice, corrupteur des mots et des sentiments, se présente lui-même comme l'antithèse du Dieu de la Genèse : « Je ne suis pas qui je suis » (I, I, L. T.). Il est l'instigateur du basculement d'Othello dans la folie et le mal : « Que la nuit et l'enfer/Fassent naître ce monstre au monde, à sa lumière » (I, III, L. T.).

Habile et retors, Iago gagne la confiance du Maure en l'avertissant de la fureur de Brabantio. L'affaire se règle devant le Conseil. Desdémone déclare appartenir à Othello. Brabantio, amer, accepte de laisser sa fille à Othello. Mais la flotte turque menace Chypre. Le duc de Venise charge Othello d'aller défendre Chypre. Ce dernier part sur le champ et confie la garde de Desdémone à Iago et à Émilia, la femme de celui-ci. Iago convainc Roderigo, qui

DELAWARE ART MUSEUM - NEW ORLEANS MUSEUM OF ART

> **LA VIE N'EST QU'UNE OMBRE QUI PASSE,/ UN PAUVRE ACTEUR/QUI S'AGITE ET PARADE UNE HEURE, SUR LA SCÈNE,/ PUIS ON NE L'ENTEND PLUS**
>
> *MACBETH*

songeait au suicide, que Desdémone se lassera bien un jour d'Othello, tout en lui répétant : « Mets de l'argent dans ta bourse » (I, III, A. M.). À Chypre, Othello retrouve Desdémone et se fabrique un éden aussi illusoire qu'éphémère. Iago jure de détruire cette belle harmonie : « Oh ! vous voilà au diapason maintenant,/mais je fausserai les clés qui font cette musique » (II, I, P. M.), suivant un plan dont Roderigo et Émilia sont les complices manipulés. Iago obtient la révocation de Cassio, puis, tout au long de la pièce, insinue dans l'esprit d'Othello le poison du doute sur la fidélité de Desdémone : « […] je rendrai sa vertu noire comme de la poix./Et de sa bonté je ferai le filet/Où tous viendront se pendre » (II, I, P. M.). Les derniers doutes d'Othello s'évanouissent quand il aperçoit Cassio en possession du mouchoir qu'il a donné à Desdémone. En fait, la femme de Iago a été chargée de le lui faire trouver par hasard. Othello, certain que Desdémone lui est infidèle, la tue, peu avant qu'Émilia ne lui révèle la vérité. Conscient de sa tragique erreur, il se poignarde. Bien qu'ayant tué sa femme, Iago est démasqué et sera châtié.

Macbeth

OU LE DÉSASTRE D'UNE AMBITION INSATIABLE

La plus courte et l'une des plus difficiles à mettre en scène des tragédies de Shakespeare s'ouvre avec l'entrée en scène des trois sorcières, celles que Macbeth et Banquo nomment les *weird sisters,* les « sœurs fatales » ou Nornes de la mythologie nordique (équivalentes des Parques romaines). Ces figures maléfiques de la destinée entament un bref dialogue. Elles ont rendez-vous avec Macbeth, deux s'appellent Graymalkin (« Chat-gris » ou « Mistigri ») et Paddock (« Crapaud »), et surtout elles formulent le principe qui domine la pièce : « Fair is fool and fool is fair. » Autrement dit, les valeurs sont inversées, sur le plan tant moral qu'esthétique, voire métaphysique. La polysémie de *fair,* qui signifie « juste », « loyal », « beau », et celle de *fool*, « affreux », « injuste », « déloyal », « perfide », « corrompu », « mensonger », « laid », mais aussi « idiot », « innocent », « sot », est impossible à rendre en français par un terme unique. Peu après, l'expression se retrouve dans la bouche de Macbeth au moment où, dans la lande et accompagné de son ami Banquo, il rencontre les sorcières. Elles lui annoncent qu'il montera sur le trône d'Écosse en tuant le roi Duncan, son cousin, dont Macbeth et Banquo viennent pourtant de sauver la couronne par leur vaillance. Elles prédisent aussi que les enfants de Banquo seront rois.

Induit en tentation, l'homme d'action loyal et énergique qu'est Macbeth se transforme en un homme travaillé par l'ambition : « Cette incitation surnaturelle/ Ne peut pas être bénéfique/Ne peut pas être maléfique » (I, III, J.-M. D.). Le sens moral de Macbeth se brouille à mesure que le mal chemine en lui : « Ma pensée où le meurtre n'est encore/Qu'imaginaire ébranle tant mon être/Dans sa pure unité que la raison/S'abîme en conjectures et que rien d'autre/N'est que ce qui n'est pas » (I, III, A. M.). La terrible lady Macbeth, nouvelle Ève, pousse son mari au crime fatal. Ayant invité Duncan à faire escale chez lui, dans son château d'Inverness, Macbeth, tourmenté et sous influence, poignarde le vieux roi dans son sommeil. Les fils de Duncan s'enfuient, attirant sur eux les soupçons. Le couple royal et régicide se méfie de Banquo, les sorcières n'ont-elles pas prédit à ses enfants un avenir royal ? Mais, en faisant assassiner Banquo pour contrarier le destin, Macbeth va le précipiter. •••

César, Rome et les autres

Outre *Titus Andronicus*, il y a trois tragédies romaines : *Jules César*, *Coriolan* et *Antoine et Cléopâtre*. Rome y joue un rôle central (sauf dans *Titus Andronicus*), ainsi que la foule romaine dans *Jules César* et *Coriolan*. Dans *Jules César,* le personnage éponyme ne paraît que dans trois scènes avant que son assassinat n'en fasse la *némésis* de ses meurtriers. Brutus a commis l'erreur de laisser Marc Antoine prononcer l'éloge funèbre de César. Lequel retourne la foule, précipitant la fin de la République et une guerre où meurent ceux qui pensaient la sauver. Brutus incarne l'homme d'honneur à la conscience divisée, sûr pourtant de sa gloire posthume. *Coriolan* se déroule dans la Rome archaïque peu après l'instauration de la république, quand le respect des valeurs ancestrales est remis en cause à travers le conflit entre patriciens et plébéiens. Caïus Marcius, qui méprise la plèbe, prend le nom de Coriolan après avoir pris aux Volsques la ville de Coriolis. Élu consul, comme nombre de héros shakespeariens il s'illusionne sur sa puissance. Voulant passer outre le pouvoir des tribuns de la plèbe, il est banni de Rome, échappant de peu à la mort. Il trahit Rome et, à la tête de l'armée des Volsques, menace de la détruire. Sa mère, Volumnia, sa femme, Virgilia, une amie, Valeria, parviennent à le dissuader de commettre un matricide en assassinant sa patrie. Aufidius, le chef des Volsques, finit par l'assassiner. *Antoine et Cléopâtre,* suite historique de *Jules César,* mêle diverses actions où se joue la destinée de l'Égypte et de Rome entre l'austérité romaine et la volupté égyptienne. La figure tragique de Marc Antoine, en Mars captif de Vénus, se combine avec nombre d'aspects comiques qui font contrepoint sans dénaturer la dimension tragique de ce chef-d'œuvre. **J. M.**

***Lady Macbeth somnambule*, par Johann Heinrich Füssli (v. 1784).**

Il croit voir le spectre de Banquo venir le hanter. Macbeth sombre dans la tyrannie et pratique le meurtre ouvertement. Au dernier acte, un médecin et une dame de compagnie voient lady Macbeth, prise d'une crise de somnambulisme essayant de se laver la main, qui déclare : « On sent encore l'odeur du sang. Tous les parfums de l'Arabie ne purifieront pas cette petite main » (V, 1, J.-C. S.). Au moment même où s'effondrent les ambitions qui l'ont conduit au crime, Macbeth confesse que le sentiment de l'absurdité de la vie est à son comble : « La vie n'est qu'une ombre qui passe,/Un pauvre acteur/Qui s'agite et parade une heure, sur la scène/Puis on ne l'entend plus. C'est un récit plein de bruit et de fureur, qu'un idiot raconte/Et qui n'a pas de sens » (V, v, Y. B.). Malcolm, le fils de Duncan, rétablit enfin la justice.

Le Roi Lear

OU LA FOLLE VANITÉ SÉNILE

Au début de la pièce, Lear, le vieux roi, décide de renoncer au trône et de diviser son royaume entre ses trois filles, Goneril, Régane et Cordélia, la plus jeune mais aussi sa préférée. Cela pourrait passer pour une sage mesure, si le roi n'avait en tête de continuer à régner à travers ses filles. Un accès de vanité sénile et narcissique lui suggère une idée saugrenue : la part d'héritage sera fonction de l'amour que les filles portent à leur père, chacune devant en faire preuve de vive voix. Les deux aînées récitent des vers de circonstance célébrant l'amour filial. Cordélia, sincèrement attachée à son père, refuse de prendre part à un jeu où l'hypocrisie des mots l'emporte sur la sincérité du cœur. Elle déclenche l'ire du vieux roi : « Mieux valait pour toi/Ne pas être née que de n'avoir pas su mieux me plaire » (I, 1, J.-M. D.). Lear déshérite aussitôt

AU TRAGIQUE SE MÊLE L'ABSURDITÉ D'UN MONDE LAISSANT L'HOMME SEUL FACE À SES CONTRADICTIONS

Cordélia malgré les protestations du dévoué comte de Kent, aussitôt banni du royaume. Le duc de Bourgogne, sur les rangs pour épouser Cordélia, se rétracte, tandis que le roi de France, pour qui elle « est en elle-même une dot », l'emmène en France. Habitant chez Goneril et son époux, le pusillanime duc d'Albany, Lear y est traité avec désinvolture. Il se rend chez Régane, épouse du féroce duc de Cornouailles. Pour éviter de recevoir ce père encombrant, Régane va chez son vassal Gloucester, où se poursuit une seconde intrigue dans laquelle se reflète la première. Edmond, le fils illégitime de Gloucester, a réussi à convaincre son père qu'Edgar, le fils légitime, voulait le tuer pour hériter à sa place. Ayant fait croire qu'il s'était enfui, Edgar reste chez Gloucester déguisé en mendiant et simulant la folie. De son côté, Lear a quitté le château et erre dans la lande, en pleine tempête, flanqué de son bouffon. Cordélia, qui a appris par ses informateurs ce qui se passait, débarque avec une armée. Gloucester, demeuré fidèle à Lear, décide de se joindre à Cordélia. Il a la naïveté de s'en ouvrir à Edmond. Le dénouement des deux intrigues tourne au carnage. Edmond ayant séduit Goneril et Régane, une guerre civile s'ensuit entre les deux sœurs, interrompue par une alliance de circonstance entre Albany et Edmond. Cornouailles est tué par un serviteur indigné. Cordélia, vaincue et

DE AGOSTINI PICTURE LIB/AKG-IMAGES

capturée, est pendue sur l'ordre du bâtard Edmond ; auparavant, elle revoit son père dans une scène poignante où cette Antigone anglaise redit au vieux Lear son amour et lui rend sa lucidité, à défaut de le guérir du chagrin qui finira par l'emporter. Goneril empoisonne Régane avant de se suicider, Gloucester, auquel Cornouailles avait arraché les yeux, meurt dans la joie d'avoir retrouvé Edgar. Ce dernier a tué Edmond. Seuls survivent à cet imbroglio le comte de Kent, demeuré fidèle à Lear, et Edgar, qui n'aura guère pu empêcher les évènements.

Au centre du dispositif dramatique, il y a d'abord la folie du roi Lear lui-même, élément moteur de la tragédie, à laquelle fait écho celle du comte de Gloucester, père abusé par son bâtard Edmond. Il y a aussi les folies feintes : celle d'Edgar, le fils légitime de Gloucester, qui simule la démence habillé en mendiant sous le nom évocateur de Tom o'Bedlam *(bedlam,* déformation de Bethléem, était connu au XVI[e] siècle pour désigner une maison où l'on internait les fous). Il y a celle pour ainsi dire professionnelle du *king's fool* qui, conformément à son métier de bouffon, assène des vérités enveloppées dans d'apparentes sottises, la sagesse du bouffon « philosophe » accusant par contraste la folie de Lear. Le *fool* n'est pas *mad*. *Le Roi Lear,* archaïque en apparence, est une tragédie moderne. Shakespeare y joue avec art de tous les registres, y compris le grotesque et le graveleux (les allusions sexuelles sont nombreuses, jusque des soupçons d'inceste entre Lear et sa progéniture). Au tragique se mêle l'absurdité d'un monde laissant l'homme seul face à ses contradictions. En témoigne ainsi le procès burlesque (passage que l'on trouve dans l'in-quarto de 1608, mais non dans l'in-folio de 1623) que Lear intente à ses deux filles aînées. Il y ordonne qu'on dissèque le cœur de Régane pour savoir s'il n'y a pas une cause naturelle à sa dureté. Shakespeare montre le mal à l'œuvre sous toutes ses formes, ce qui fait de ses personnages tragiques souvent en même temps des héros émouvants, dignes de compassion, et des sots comiques, dans la mesure même où, assombris par leur passion, ils manquent cruellement de bon sens. Peut-être est-ce notre barbarie qui nous rend *Le Roi Lear* si proche. En dépit des poses de circonstance, l'homme contemporain sent bien qu'au fond de lui-même il n'est que très superficiellement civilisé et encore profondément barbare. ◆

Jean Montenot

1. « La tragédie d'un homme qui ne parvient pas à se décider » : Laurence Olivier résume ainsi en voix off son adaptation au cinéma de *Hamlet* (1948).
2. Ben Jonson, « Poème dédicatoire », in-folio de 1623.
3. *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie,* Michael Edwards, Belin, 2005.
4. La traduction est de Pierre Messiaen, abrégé P. M. (Desclée De Brouwer). Ainsi les traductions utilisées seront respectivement abrégées : Y. B. pour Yves Bonnefoy (Folio) ; V. B. pour Victor Bourgy (Bouquins) ; J.-M. D. pour Jean-Michel Déprats (Bibliothèque de La Pléiade) ; M. E. pour Michael Edwards (Belin) ; A. M. pour André Marcowicz (Babel) ; J.-C. S. pour Jean-Claude Sallé (Bouquins) ; L. T. pour Léone Teyssandier (Bouquins).

***La Part de Cordélia,* Ford Madox Brown (1866). Le vieux Lear désigne les territoires à attribuer.**

ART GALLERY, LIVERPOOL - MCLOUGHLIN BROTHERS, NY

Illustration des *Contes d'après Shakespeare* (1890).

Timon d'Athènes

Timon d'Athènes est aussi pessimiste que *Le Roi Lear.* Shakespeare a tiré de Plutarque le personnage de Timon, un riche Athénien qui, par amour de l'humanité, donne au tout-venant sa fortune. Son intendant Flavius, seule personne à l'aimer vraiment, a beau lui répéter que la caisse sera bientôt vide, il est inaudible à celui qui croit qu'il n'y a de richesse véritable que d'être entouré d'amis. Tragique erreur de Timon ! Apemantus, un philosophe grossier comme il se doit pour un cynique, raille, tel le bouffon philosophe de Lear, la générosité de Timon. Au bord de la ruine, il fait l'expérience de l'ingratitude de ses « amis » Lucius, Lucullus et Sempronnius, qui rivalisent d'imagination pour éconduire le messager de Timon. Au Timon philanthrope succède le Timon misanthrope. Pour se venger symboliquement, il invite ceux qui l'ont trahi à un faux banquet où il fait servir à ses faux amis de l'eau tiède et des pierres avec lesquelles il chasse les convives. Puis, il s'exile dans le désert, où il se nourrit de racines, de désespoir et de haine, s'en prenant à la nature, vitupérant le cannibalisme qui partout y règne. En cherchant des racines, il trouve de l'or et entend s'en servir pour punir les hommes. Il le donne à Alcibiade afin que son armée détruise Athènes et aux prostituées atteintes de maladies vénériennes afin qu'elles répandent la maladie dans la ville. Timon l'anachorète meurt aigri en se laissant noyer dans la mer. Sans cette fin tragique, *Timon d'Athènes* serait une comédie satirique. **J. M.**

Hamlet toujours recommencé

De Paris à Elseneur, de la traduction à l'interprétation, la pièce de Shakespeare est une source inépuisable d'avatars marqués par leur langue et leur temps.

Le métier de traducteur devrait être un métier d'avenir : régulièrement il faut refaire les traductions afin d'adapter la langue originale au français tel qu'on le parle aujourd'hui. « La traduction de *Hamlet* ne sera jamais définitivement établie », pouvait ainsi affirmer le poète et traducteur Yves Bonnefoy. Et comme les traducteurs reprennent eux-mêmes constamment leurs propres textes, les versions s'enchaînent au point que l'on compte plusieurs centaines de versions en français du seul *Hamlet*.

Plusieurs sortes de traducteurs se sont intéressés à Shakespeare : les écrivains (André Gide, Bernard Noël, Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle, Olivier Cadiot), les poètes (Yves Bonnefoy), les professeurs (de Jean-Michel Déprats à Michel Grivelet pour ne citer que deux noms contemporains), les auteurs dramatiques (de Marcel Pagnol à Bernard-Marie Koltès pour *Le Conte d'hiver*), et naturellement les traducteurs de métier (François-Victor Hugo ou André Markowicz). Si l'on en juge par la grande diversité de ces traductions, quant au style, au niveau de langue, etc., il faut bien convenir que les traductions reflètent non un absolu vers lequel tendre, mais un parti pris, un choix, une époque, chacune donnant lieu à un texte toujours très relatif, approximatif. Juste une opinion.

UNE ÉPOQUE « DÉTRAQUÉE » OU « DÉSHONORÉE »

Une opinion : on serait tenté de le croire en comparant quelques-unes des plus célèbres traductions de *Hamlet*. On peut commencer par la première scène de la tragédie, celle où surgit le spectre sur les remparts du château d'Elseneur (I, 1) : « You are a scholar, speak to it, Horatio », s'écrie un garde à l'attention de Horatio. Hugo fils traduit la réplique ainsi : « Tu es un savant : parle-lui, Horatio. » Gide : « Toi qui as de l'instruction, parle-lui, Horatio. » Bonnefoy : « Tu es savant, Horatio, parle-lui. » Déprats et Grivelet : « Toi qui es savant, parle-lui, Horatio. » Enfin, Markowicz : « Tu es lettré : parle-lui, Horatio. » Avec une telle réplique, les traductions varient peu, même si Jacques Derrida (dans *Spectre de Marx,* où il s'intéresse tout particulièrement à *Hamlet)* a pu proposer de traduire *scholar* par « intellectuel », ce qui donnerait le très postmoderne : « Tu es un intellectuel, parle-lui, Horatio. »

Si on choisit un autre extrait de *Hamlet*, les nuances sont plus significatives : la fameuse réplique du personnage éponyme qui clôt l'acte premier, « The time is out of joint », est traduite ainsi par Hugo : « Notre époque est détraquée. » Gide lui préfère « Cette époque est déshonorée », alors que le poète Yves Bonnefoy traduit la formule par « Le temps est hors des gonds », et Jean-Michel Déprats par « Le temps est disloqué ». Enfin, Grivelet propose « Ce temps est mal en point », et Markowicz « Le temps s'est déboîté ». Qu'il soit détraqué, déshonoré, hors de ses gonds, disjoint, déboîté ou mal en point, les nuances font ici sens. *Time,* c'est tantôt le temps même, avec sa temporalité propre, tantôt ce que la temporalité rend possible : l'époque, le monde, le temps d'aujourd'hui ou pourquoi pas l'histoire. « *Time,* c'est le temps, mais c'est aussi l'histoire, et c'est le monde », résume Jacques Derrida.

D'UN MONOLOGUE, HUGO FILS FAIT UNE DISSERTATION; D'UNE RÉPLIQUE, IL FAIT UNE PHRASE. DU COUP, IL SACRIFIE LE MOUVEMENT ET LE RYTHME SHAKESPEARIENS AU PROFIT DE L'EXACTITUDE

On peut prendre un autre exemple, celui de la pantomime, la pièce de théâtre que Hamlet fait jouer à ses amis les comédiens pour prendre au piège son beau-père, le roi. Passage déterminant car il donne une indication sur la « folie » supposée de Hamlet : « I must be idle », s'écrie le prince. Ce qui est ainsi traduit par Hugo : « Il faut que j'aie l'air de flâner. » Gide, lui, préfère : « À présent, je dois bêtifier », alors qu'Yves Bonnefoy comme Jean-Michel Déprats traduisent la formule par « Je dois faire le fou ». Enfin, Grivelet propose « Il me faut faire le fol », et Markowicz « Moi, ma tâche est d'être fou ». Ici encore, les traductions de Hugo et de Gide sont très différentes des versions plus récentes.

« DES MOTS, DES MOTS, DES MOTS »

Dans la même scène, Hamlet tente peu après de se coucher « sur les genoux » de sa girl-friend, Ophélie, moment qui a été interprété comme un passage paillard et fortement érotique. Elle le repousse une première fois, puis accepte finalement après que Hamlet a précisé qu'il souhaitait simplement poser « la tête sur ses genoux ». Hamlet fait alors ce commentaire : « Do you think I meant country matters? » L'allusion sexuelle est, en anglais, explicite : la première syllabe de *country* renvoie à *cunt* (« con »). Mais ici les traductions varient fortement. Hugo choisit : « Pensez-vous que j'eusse dans l'idée des choses grossières? » Gide préfère, légèrement puritain : « Me prêtez-vous des manières de rustre? », alors qu'Yves Bonnefoy traduit la formule par « Pensez-vous que j'avais l'idée de choses vilaines? », et Jean-Michel Déprats par l'intéressant : « Vous pensiez que je •••

***Hamlet et Horatio au cimetière*, Eugène Delacroix (1839).**

MUSÉE DU LOUVRE

parlais de contrées champêtres[1] ? » Enfin, Michel Grivelet propose : « Pensez-vous que j'avais la bagatelle en tête ? », et André Markowicz : « Vous pensez que j'entendais des manières compagnardes ? »

Dans ces jeux avec les mots, toutes les figures de Hamlet apparaissent, tantôt un Hamlet sensible ou un Hamlet plus cynique, un détraqué impuissant sexuellement ou un héros romantique ami de solitude, un amant irrésolu et, en tout cas, instable, un pervers dangereux aussi, embrassant sa mère et haïssant le sexe d'une manière paroxystique. Dans ces circonstances, on ne s'étonne guère de l'attitude pudibonde de Gide (en l'occurrence à contresens), mais on regrette quelque peu les traductions de Grivelet et de Markowicz qui paraissent aussi peu explicites que peu adaptées à la scène. Quant à celle de Déprats, très imagée, elle laisse planer autant de mystère que la belle formule de Bonnefoy, probablement plus facile à utiliser sur scène. Un beau cas d'école en tout cas.

On le voit, le traducteur de *Hamlet* a une latitude assez large pour jouer des ambiguïtés de la pièce et des multiples jeux de mots, souvent graveleux. Et, pour quiconque connaît la complexité du personnage et son inquiétude propre, c'est justement par ses ambiguïtés que Hamlet, héros et pièce confondus, est fascinant. Et quel drôle de comportement en effet que de répondre au roi : « Allons donc, Monseigneur, je suis si près du soleil ! » À Ophélie : « Va-t'en dans un couvent ! » Au Premier ministre Polonius, qui l'interroge sur ce qu'il lit : « Des mots, des mots, des mots. » Au spectre de son père assassiné : « Bien dit, vieille taupe ! » Et aux spectateurs de la scène, au moment de mourir : « Si j'en avais le temps… Oh, je pourrais vous dire… Mais le reste est silence. »

LA TRADUCTION D'ANDRÉ GIDE A CETTE PARTICULARITÉ TOUTE GIDIENNE DE NOUS EN DIRE QUELQUEFOIS DAVANTAGE SUR L'AUTEUR DE *SI LE GRAIN NE MEURT* QUE SUR CELUI DU *ROI LEAR*

Ces dernières répliques – oh combien mystérieuses –, qui sont celles de Hamlet mourant, donnent également lieu à des traductions variables (« Had I but time – as this fell sergeant, Death,/Is strict in his arrest – O, I could tell you… The rest is silence »). Hugo traduit la réplique ainsi : « Si j'en avais le temps, si la mort, ce record farouche, ne m'arrêtait si strictement, oh ! je pourrais vous dire… Le reste… c'est silence. » Gide : « Eussé-je le temps (mais la mort, gendarme féroce, est inflexible dans ses arrêts), oh ! puissé-je vous dire… Le reste est silence. » Bonnefoy : « Si j'en avais le temps (mais l'implacable huissier,/La Mort, est inflexible), oh, je pourrais vous dire… Mais le reste est silence. » Déprats : « Si j'en avais le temps – mais ce cruel sergent, la Mort,/est rigoureux dans ses arrêts – Oh, je pourrais vous dire… Le reste est silence. » Grivelet : « Si j'en avais le temps – mais ce cruel exempt,/La Mort, est implacable – oh ! je pourrais vous dire… Le reste est silence. » Enfin, Markowicz : « Oh, si j'avais le temps – mais ce gendarme/Terrible qu'est la mort ne revient pas/Sur ses arrêts –, je vous dirais…/le reste est silence. »

TRAHISON ET FIDÉLITÉ

On le voit, chaque traduction est à la fois singulière et riche d'enseignements. Longtemps considérée comme une édition de référence, parce qu'elle était « moderne » – c'est-à-dire en prose –, la version de François-Victor Hugo (qui date quand même de 1859) a les inconvénients de sa « modernité » : elle ne distingue pas les vers de la prose. Or *Hamlet* est surtout composé de vers, dans une proportion de trois quarts de vers pour un quart de prose. À cela il faut ajouter que la traduction du fils de Victor Hugo se montre extrêmement soucieuse de fidélité (ce qui fait que les metteurs en scène ne l'aiment pas beaucoup, lui reprochant ses phrases trop longues et ses précisions excessives). D'un monologue, Hugo fils fait une dissertation ; d'une réplique, il fait une phrase. Du coup, il sacrifie le mouvement et le rythme shakespeariens au profit de l'exactitude. Enfin, on se rend très vite compte que cette traduction est datée : passé et futur antérieur fréquents, vouvoiement systématique, utilisation de mots inusités aujourd'hui.

La traduction d'André Gide (1946), également en prose, a cette particularité toute gidienne de nous en dire quelquefois davantage sur l'auteur de *Si le grain ne*

Jean-Louis Barrault est Hamlet, dans la mise en scène présentée au Théâtre Marigny, en 1946, d'après la traduction d'André Gide (avec Marie-Hélène Dasté et Pierre Renoir).

RENÉ SAINT-PAUL/BRIDGEMAN IMAGES

meurt que sur celui du *Roi Lear* : c'est une traduction riche, belle, mais souvent éloignée du texte littéral et parfois très métaphorique. Mais elle a souvent plu aux hommes de théâtre (elle a par exemple été montée en 1947 par la compagnie Renaud-Barrault, avec Jean-Louis Barrault dans le rôle-titre).

Ces traductions anciennes ont rendu nécessaires des versions plus récentes, ce à quoi Yves Bonnefoy, angliciste lui-même, s'est attaché depuis les années 1950 : sa traduction de *Hamlet* en vers et prose date de 1957, mais elle a été constamment revue depuis. Cette version est écrite magnifiquement, le poète mettant son art au service d'un autre poète. Sa fluidité littéraire la rend très agréable à la scène, et son inventivité comme sa précision lui donnent l'avantage sur bien des traductions « universitaires ». C'est à mon avis la meilleure traduction française de *Hamlet*.

Plus récemment, de nouvelles traductions ont suscité l'intérêt – et parfois le débat. La traduction d'André Markowicz (Babel/Actes Sud) s'inscrit dans la lignée de ses adaptations de Dostoïevski (légèreté, texte rythmé, termes crus…) et continue de susciter un intense débat polémique : mais Markowicz semble moins inspiré avec l'anglais qu'il ne l'est avec le russe. Les traductions de Michel Grivelet restent très universitaires, même si elles permettent de disposer en vis-à-vis du texte original – ce qui est précieux. Enfin, celles de Jean-Michel Déprats ont l'avantage d'être à la fois d'une grande exactitude tout en ayant un vrai souci théâtral (notamment quant à l'accessibilité du texte à l'oral). Déprats réussit la gageure d'être aussi proche que possible du sens littéral de l'œuvre comme de la forme shakespearienne. Esprit et lettre mêlés.

Au fond, selon la formule consacrée, chaque traducteur trahit toujours Shakespeare. C'est pourquoi Gide – et nous le suivrons ici – préconisait de lire plusieurs versions car, « si Shakespeare est quelque peu trahi, inévitablement, par chacune d'elles, du moins ne le sera-t-il pas toujours de la même façon. Chacune de ces versions aura ses vertus propres ; c'est de leur faisceau seulement que pourra se recomposer le prisme du génie diapré de Shakespeare ». ◆

Frédéric Martel

1. Dans sa première traduction, Jean-Michel Déprats (version 1985) avait traduit ainsi : « Vous pensiez que je parlais d'explorer le riant bocage ? », avant de privilégier une traduction qui soit plus fidèle au jeu de mots sur le sexe féminin (« contrées »).

Portrait de Voltaire, réalisé pour la série « Collection des grands hommes » (entre 1786 et 1796).

MUSÉE CARNAVALET – HISTOIRE DE PARIS/CCo PARIS MUSÉES

Amour et désamour de Voltaire pour le « Corneille des Anglais »

En 1726, un jeune poète passablement irrévérencieux s'exile en Angleterre. Il a appris l'anglais et découvre la tolérance, Newton, Shakespeare. Ses *Lettres anglaises*, devenues *Lettres philosophiques* (1734), veulent faire connaître au public français « le Corneille des Anglais », « génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût, et sans la moindre connaissance des règles ». L'auteur risque même une traduction du monologue de Hamlet. « To be or not to be » devient en alexandrins : « Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant/De la vie à la mort, ou de l'être au néant. » L'ambition de Voltaire est alors d'être reconnu comme un grand poète de la scène. Il se propose de renouveler la tragédie française en s'inspirant du barbare anglais. Il se souvient de *Jules César* dans son *Brutus*, introduit même quelques vers de Shakespeare dans sa propre *Mort de César*. Il fait apparaître une ombre dans *Sémiramis*, digne de celle de Hamlet. Mais, au fur et à mesure que la France fait la connaissance de l'auteur anglais à travers les traductions de Laplace (1745-1748) et surtout de Le Tourneur (1776-1782), que la Comédie-Française accueille les sages adaptations de Ducis, dont *Hamlet* est joué en 1769, Voltaire se raidit. Il s'engage en militant dans les affaires du temps et semble régresser esthétiquement. L'*Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais* (1761) écarte toute considération pour l'antériorité de Shakespeare et chante la supériorité de Corneille, et même de Racine. Les *Commentaires sur Corneille* (1764) enfoncent le clou. Le drame s'impose alors en France comme dépassement de l'opposition classique entre tragique et comique, la prose empiète sur le vers. Voltaire dénonce une décadence dont l'admiration pour l'auteur d'*Othello* serait l'un des symptômes les plus visibles. Un voyageur britannique de passage à Ferney entend le patriarche répliquer à un admirateur de Shakespeare, peintre de la nature : « Avec votre permission, Monsieur, mon cul est bien dans la nature, et cependant je porte des culottes. »

Michel Delon*

* Professeur émérite de littérature française du XVIIIe siècle à l'université Paris-IV-Sorbonne, spécialiste du Siècle des lumières, Michel Delon a récemment publié *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)* (Classiques Garnier, 2023).

Illustration du *Roi Jean* (acte IV, scène I) par Kronheim & Co (éd. des *Œuvres complètes* de Shakespeare, John C. Murdoch, 1877).

Naissance d'un sentiment national

Plus proches de Machiavel que de la Bible, les dix pièces historiques de Shakespeare racontent chacune à leur façon la lutte sans merci pour le pouvoir. Elles ont participé à affermir l'identité anglaise.

Lorsque Francis Meres (1565-1647), pasteur protestant, traducteur et compilateur d'apophtegmes, compare, dans son *Palladis Tamia* (1598), les mérites des auteurs grecs et latins avec ceux des auteurs modernes et met en parallèle Shakespeare avec Plaute et Sénèque, il se contente de deux genres, la comédie et la tragédie, et range les pièces historiques – celles qu'il pouvait alors connaître : *Richard II*, *Richard III*, *Henry IV*, *Le Roi Jean* – dans la catégorie des tragédies. C'est qu'elles lui paraissaient pouvoir facilement voisiner avec *Titus Andronicus* ou *Roméo et Juliette*, le rang élevé des personnages, plus que l'issue sanglante de l'action, constituant, selon Aristote, le critère de l'appartenance au grand genre.

L'appellation « Histories », utilisée dans l'in-folio de 1623 pour distinguer dix pièces, semble donc avant tout désigner leur contenu : toutes traitent de l'histoire de l'Angleterre entre l'extrême fin du XIVe et le début du XVIe siècle. Du point de vue de l'écriture dramatique, elles offrent une très grande variété de tons. C'est dans la première partie de *Henry IV* qu'apparaît l'un des personnages comiques les plus célèbres de Shakespeare, sir John Falstaff, et il y a loin de la noire scélératesse de Richard III à l'enthousiasme patriotique de Henry V. Mais, *Jules César* ou *Antoine et Cléopâtre*, ne sont-ce pas également des pièces historiques ? N'empruntent-elles pas leur sujet à l'historien par excellence qu'est Plutarque ? Pour ses *histories,* Shakespeare puise également dans des livres d'histoire, mais ce sont des chroniques consacrées à l'histoire nationale anglaise. L'histoire était d'ailleurs un sujet à la mode sous Élisabeth Ire : jamais les pièces historiques ne furent plus nombreuses qu'entre 1580 et 1610.

TROIS SIÈCLES D'HISTOIRE

Parmi les ouvrages que Shakespeare semble avoir utilisés, il faut citer ceux de John Stow (v. 1525-1605). Son *Summary of English Chronicles*, de 1565, a été souvent réédité, de même que les *Chronicles of England, From Brute Unto This Present Year of Christ, 1580.* Shakespeare s'en est servi pour les deux parties de *Henry IV*, rapportant les contestations du pouvoir royal par les puissantes familles Percy et Lancastre et les agissements de Falstaff. Mais il emprunte aussi aux *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed, publiées en 1577, qui détaillent l'histoire des rois

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES

d'Angleterre règne par règne. Il y a enfin l'ouvrage d'Edward Hall, *The Unyon of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*, de 1542, qui s'ouvre par la destitution de Richard II par son cousin Bolingbroke (devenant Henry IV), relate ensuite le conflit des deux maisons de Lancastre et d'York, puis la fin de la guerre de Cent Ans, pour évoquer enfin la guerre civile des Deux-Roses, jusqu'à l'avènement de Henry VII, scellant par son mariage la réunion des deux branches ennemies. Edward Hall ayant une vision providentialiste de l'histoire, son récit est celui d'une faute initiale (l'usurpation du trône par Henry IV) ayant pour conséquence de plonger l'Angleterre dans des guerres et des querelles fratricides pour deux siècles, jusqu'à l'expiation de la faute par la mort

C'EST AU PRIX DE LUTTES SOUVENT SANGLANTES, DE TRAHISONS NOMBREUSES, DE BANNISSEMENTS ET DE MEURTRES QUE LES SUCCESSEURS DE RICHARD II SE MAINTIENNENT AU POUVOIR

de Richard III, tué par le futur Henry VII au cours de la bataille de Bosworth, et l'avènement de la branche des Tudors, magnifiée à travers le règne de Henry VIII, père d'Élisabeth Ire, dans la pièce qui forme comme la conclusion des *histories*.

À lire la liste des dix pièces historiques telles qu'elles se succèdent dans l'édition in-folio, le lecteur parcourt trois siècles d'histoire anglaise, avec, en contrepoint, trois siècles d'histoire française. *Le Roi Jean* fait office de prologue. Y apparaît Aliénor d'Aquitaine, qui avait successivement épousé Louis VII de France et Henry II d'Angleterre. Aussi les droits de son cinquième et dernier fils, Jean sans Terre, à la couronne d'Angleterre sont-ils contestés par Philippe-Auguste, qui soutient le jeune Arthur de Bretagne, fils posthume du frère aîné de Jean, Geoffroy II de Bretagne. •••

Richard II ou la légitimation du pouvoir par la force

Drame de la fragilité du pouvoir, *Richard II* inaugure la « seconde tétralogie », qui couvre les dernières années du XIVe et les premières années du XVe. Petit-fils d'Édouard III, Richard II n'a que 11 ans lorsqu'il monte sur le trône, en 1377. Prince faible, irrésolu et tyrannique par moments, il gère mal les affaires du royaume, fait difficilement face à la révolte des paysans (à l'intérieur) et à l'intensification de la guerre de Cent Ans (à l'extérieur). Malgré la légitimité qu'il tire de son sacre, sa politique est contestée par une partie de la noblesse, qui s'y oppose à travers l'« Admirable Parlement » et les « Lords Appellant ». Il finit par être poussé à la démission, et, en 1399, c'est son cousin, Henry de Bolingbroke, qu'il avait exilé pour mieux s'approprier les biens de son père, qui lui succède sous le nom de Henry IV. Bolingbroke, que légitime la force, inaugure le règne de la maison Lancastre (bientôt contesté par une autre branche cadette des Plantagenêts, la maison d'York, qui l'entraîne dans la guerre des Deux-Roses). S'inspirant de la *Chronique* de Raphael Holinshed, Shakespeare ne retient que les deux dernières années de Richard II, son renoncement à la couronne et sa mort violente en prison – il est assassiné par un gentilhomme croyant plaire au nouveau roi, meurtre qui entachera dès le départ la légitimité de ce dernier. Au début de la pièce, Bolingbroke et Mowbray s'accusent mutuellement devant le roi de la mort du duc de Gloucester et de malversation. Richard, espérant d'abord qu'un duel judiciaire révélera le coupable, finit par exiler les deux adversaires. À chaque décision à prendre, il hésite, revient sur ses pas, humilie les uns, désavoue les autres, attendant vainement quelque secours venu du ciel. Bolingbroke, en revanche, doué de la *virtù*, qui fait, selon Machiavel, le bon prince, revient à la tête d'une armée et s'empare du pouvoir sous les applaudissements de la noblesse et du peuple. Mais de nouveaux soulèvements, réprimés dans le sang, laissent présager de nouveaux malheurs... Shakespeare n'est pas historien, il crée un mythe, celui de la déposition d'un roi de droit divin, faute rachetée, deux siècles plus tard, par l'accession au trône de Henry VII, le premier des Tudors (dont le règne s'achève avec Élisabeth Ire à l'époque même de Shakespeare). Or la critique d'aujourd'hui préfère à cette lecture providentialiste celle des sources de Shakespeare, une lecture qui souligne le pragmatisme, voire le machiavélisme de Henry IV. Ce qui paraissait relever du destin doit plutôt être attribué aux aléas de la fortune. Pièce qui interroge la légitimité du pouvoir, *Richard II* n'a pas toujours été jugé politiquement correct. Ainsi, après la réouverture des théâtres à l'époque de la restauration des Stuarts, la pièce fut interdite. Donnée le plus souvent dans des adaptations, elle a été remise à l'honneur par le célèbre interprète de Shakespeare que fut Charles Kean (1811-1868). Fréquemment jouée depuis le début du XXe siècle, adaptée au cinéma et à la télévision, elle a souvent vu le roi transformé en personnage tragique. **R. K.**

L'abdication de Richard II (acte IV, scène I), illustrée par John Gilbert (1817-1897).

BRIDGEMAN IMAGES

Illustration de *Henry IV* (acte IV, scène II), par Kronheim & Co (1877).

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES

Les troupes anglaises sont commandées par Falconbridge, un bâtard de Richard Cœur de Lion. L'enjeu du conflit : l'avenir de l'empire Plantagenêt, qui s'étend de la frontière écossaise aux Pyrénées, en passant par la Normandie, le Limousin et l'Anjou. À travers une action se déroulant tantôt en Angleterre tantôt en France, ponctuée par de nombreuses scènes de bataille, compliquée par les alliances recomposées au fil d'innombrables trahisons, infléchie par des morts suspects (Arthur) et des meurtres (Jean), l'Angleterre, certes, perd la Normandie et l'Anjou, mais conserve l'Aquitaine et, surtout, résiste à une éventuelle invasion. Remettant la couronne à Henry, fils de Jean sans Terre et d'Isabelle d'Angoulême, le bâtard conclut : « Notre Angleterre ne s'est couchée ni se couchera/Jamais aux pieds présomptueux d'un conquérant/Si elle n'aide d'abord à se blesser elle-même[1]. »

Ce sont précisément ces blessures que l'Angleterre s'inflige qui seront au cœur des quatre *histories* suivantes, *Richard II*, les deux parties de *Henry IV* et *Henry V*, formant ce qu'il est convenu d'appeler la « seconde tétralogie ». « Seconde », parce que les dates de composition de ces pièces sont postérieures à celles des trois parties de *Henry VI* et de *Richard III*, qui forment la « première tétralogie » (dont les actions pourtant sont ultérieures), sans parler de *Henry VIII*, sorte d'épilogue et d'apologie d'Élisabeth Ire à travers la figure de son père.

LE PRIX DU POUVOIR

Près de deux siècles séparent l'action du *Roi Jean* de celle de *Richard II*. Certes, les XIIIe et XIVe siècles sont riches en affrontements entre l'Angleterre et la France (bataille de Taillebourg, en 1242, célébrée au temps du Shakespeare romantique par Delacroix, début de la guerre de Cent Ans, en 1336). Ce qui retient davantage l'attention de Shakespeare, ce sont les dissensions intérieures de l'Angleterre et les dangers qu'elles lui font courir face à la menace extérieure. L'Armada espagnole – bien que défaite en 1588 – n'avait-elle pas rappelé à ses contemporains que la menace d'une invasion n'avait jamais disparu ? L'action de la « seconde tétralogie » est des plus resserrée. Une vingtaine d'années s'écoulent entre l'éviction de Richard II, en 1399, le triomphe de Henry V à Azincourt et son mariage avec la fille du roi de France, Charles VI. La « première tétralogie », écrite au début de la carrière du dramaturge, s'ouvre par les débuts •••

Henry V ou le courage d'une nation

Henry V est l'une des pièces les plus populaires en Angleterre. Elle n'est guère jouée en France, et pour cause : la célébration de la victoire des Anglais lors de la bataille d'Azincourt, en 1415, n'a rien qui puisse nous exalter, alors que, pour les Anglais, cette bataille fait de Henry V un héros national. En 1420, le traité de Troyes, ville qui fournit le décor à la dernière scène de la pièce, fait de lui l'héritier du trône de France. Son mariage avec Catherine de Valois, la fille de Charles VI, à qui on le voit faire une cour empressée, doit sceller l'union des deux couronnes. Or sa mort subite, en 1422, quelques mois avant celle de son beau-père, instituera son fils, âgé de neuf mois seulement, roi de la France et de l'Angleterre, sous le nom de Henry VI.
C'est le chœur qui, dans *Henry V*, ouvre la pièce; il invite l'auditoire à participer à la création de l'illusion dramatique et accompagnera le spectateur tout au long de la pièce, afin de rappeler que l'étroite scène du théâtre figure le vaste monde et que les acteurs qui y évoluent sont ceux qui écrivent l'histoire.
« Supposez qu'à présent l'enceinte de ces murs/En ses limites enferme deux puissants royaumes,/Dont les fronts élevés dressés l'un face à l'autre/ Sont séparés par les périls d'un océan étroit. » Entrent l'archevêque de Canterbury et l'évêque d'Ely, qui encouragent le roi à faire valoir ses droits au trône de France, la loi salique, interdisant aux femmes d'hériter d'un trône, ne pouvant lui être opposée. Henry renvoie donc les ambassadeurs français, qui lui apportent le refus du dauphin d'obtempérer, accompagné d'un présent ironique – des balles de jeu de paume, par allusion à sa jeunesse frivole (une invention du dramaturge). Henry préparera alors la guerre.
L'action se déplace ensuite en France, puis revient en Angleterre, le spectateur assistant à la veillée d'armes dans les deux camps, celui d'une noblesse française, présomptueuse et sûre de la supériorité de sa cavalerie, celui d'un peuple de simples archers, auquel le roi se mêle parfois incognito.
Ainsi dans la fameuse tirade, acte IV, scène III, lorsqu'il prédit à ses fidèles, à la veille de la bataille, qu'ils se souviendront toujours de ce jour de la Saint-Crispin, qu'ils mourront, qu'ils survivront, mais qu'ils feront partie de ces « happy few », de cette « band of brothers » qui auront sauvé l'honneur de l'Angleterre.
Faut-il s'étonner de la popularité de *Henry V* en Angleterre, ou de son utilisation à des fins de propagande ? Une nouvelle fois, Shakespeare crée un mythe, idéalisant le personnage du roi, dont certains historiens modernes n'ont pas manqué de souligner la violence et la duplicité. Quant aux inexactitudes factuelles relevées par les historiens, elles sont nombreuses, à commencer par l'évaluation des forces armées en présence, par la surévaluation des pertes françaises et la diminution des pertes anglaises. Mais la pièce, représentée pour la première fois en 1598 ou 1599, résonne avec l'actualité de l'époque : bien qu'ayant défait la flotte espagnole en 1588, Élisabeth Ire ne se croit pas à l'abri de nouvelles tentatives d'invasion, surtout après la paix conclue par le roi de France, Henri IV, avec l'Espagne, en 1598, au moment de la fin de la huitième guerre de Religion et de la promulgation de l'édit de Nantes.
Une fois de plus, Shakespeare appelle les Anglais à l'unité et leur enjoint de surmonter leurs divisions. **R. K.**

Henry V et Catherine de France (gravure de Frank Dicksee, éd. 1807).

LEBRECHT AUTHORS/BRIDGEMAN IMAGES

L'acteur shakespearien Edmund Kean dans le rôle de Richard III (v. 1815-1833).

difficiles de Henry VI. Les Anglais sont affaiblis, notamment par la guerre que fait la maison d'York de la rose blanche à la maison Lancastre de la rose rouge. Leur plus vaillant chef militaire, Talbot, est mort. Et, en France, Jeanne d'Arc vole au secours du futur Charles VII, qu'elle fait sacrer à Reims, en 1429, avant d'être capturée par les Anglais et brûlée comme sorcière.

Henry VI est composé de trois parties, les deux dernières ayant été écrites avant la première. Extrêmement liées, elles sont souvent données ensemble. Elles font partie des toutes premières pièces de Shakespeare à avoir été représentées, dès le début des années 1590. C'est sans doute le succès qu'a rencontré le personnage truculent de Falstaff qui a incité l'auteur à donner à la deuxième partie de *Henry VI* une suite, puis à revenir sur les débuts de Falstaff dans une première partie.

CHACUNE DES PIÈCES A ÉTÉ CRÉÉE SÉPARÉMENT, SHAKESPEARE NE LES A PAS CONÇUES COMME UN RÉCIT COHÉRENT, MAIS COMME UNE SÉRIE D'HISTOIRES EXEMPLAIRES

La déposition de Richard II par Bolingbroke et l'accession au trône de Henry IV pouvaient être considérées comme une usurpation, la force l'emportant sur la légitimité. C'est au prix de luttes souvent sanglantes, de trahisons nombreuses, de bannissements et de meurtres que ses successeurs se maintiennent au pouvoir. Le comble du cynisme est atteint avec *Richard III*. À la fin de la troisième partie de *Henry VI*, la maison d'York l'emporte enfin sur celle de Lancastre, et Édouard IV monte sur le trône. Toutefois, son frère, le duc de Gloucester, aussi disgracieux que le roi est beau et fort, rêve d'être roi. Il se débarrasse donc de son autre frère, George, et devient, après la mort d'Édouard IV, en 1483, lord Protector, les enfants d'Édouard étant mineurs ; derniers obstacles sur le chemin vers le trône, ceux-ci sont tués à la Tour de Londres. Mais les adversaires de Richard se regroupent autour de Henry Tudor, comte de Richmond, descendant d'Édouard III par sa mère, et dont Henry VI avait prophétisé qu'il serait un jour roi. Débarquant en août 1485 dans le Pembrokeshire, il affronte Richard III à la bataille de Bosworth et le tue. Épousant Élisabeth d'York, la fille d'Édouard IV et la nièce de Richard III, il réunit les deux roses et fonde la dynastie des Tudors, dont Shakespeare célèbre le plus illustre représentant dans *Henry VIII,* sorte d'épilogue à la première tétralogie, consacrée au père de sa propre souveraine, Élisabeth I^re^.

DIGNE DE DOSTOÏEVSKI

Beaucoup d'éditeurs modernes reproduisent les *histories* dans l'ordre proposé par l'édition in-folio[2]. Celui-ci présente l'avantage de donner à lire les pièces pour ce qu'elles sont aussi, mais non exclusivement : une histoire dramatique de l'Angleterre, pour un public friand de son passé et sensible à la grandeur de celui-ci. Le théâtre de Shakespeare joue ainsi un peu le même rôle que joue pour nous l'*Histoire de France* de Michelet : celui d'un roman national. Il n'empêche que chacune des pièces a été créée séparément, Shakespeare ne les a pas conçues comme un récit cohérent, mais comme une série d'histoires exemplaires.

Un même thème semble pourtant les unifier. Celui de la lutte sans merci pour le pouvoir. Bien que l'histoire soit censée obéir aux desseins de la Providence, c'est bien la force qui prime et, le plus souvent, l'emporte sur le droit – comme dans la fable de La Fontaine, « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». Ainsi, Arthur cède devant Jean, Jean devant le pape *(Le Roi Jean),* Richard II devant Bolingbroke *(Richard II),* Charles VI devant Henry V *(Henry V),* Henry VI devant le duc d'York *(Henry VI),* Édouard V devant Richard III *(Richard III).* Le plus souvent, ce ne sont pas les vainqueurs qui ont le droit pour eux, ni la morale. Si les *histories* reflètent bien l'émergence d'une conscience historique anglaise propre à la Renaissance, si la plupart des Anglais ont appris leur histoire dans Shakespeare, malgré les distorsions que le dramaturge lui fait subir, elles proposent aussi et peut-être avant tout, en tant qu'œuvres de fiction, une réflexion critique sur la construction de ce sentiment national, une analyse impitoyable des mécanismes du pouvoir, dans des catégories de pensée qui sont plus proches de Machiavel que de la Bible, une plongée dans les abysses de la psychologie des différents acteurs et de leurs mobiles, conscients et inconscients, digne de Dostoïevski. C'est bien pour son inépuisable profondeur que le répertoire de Shakespeare est, avec celui de Molière, sans doute, resté le plus vivant qui soit de toute l'histoire du théâtre. ◆ **Robert Kopp**

1. *Œuvres complètes, Histoires I,* Shakespeare, édition bilingue, Robert Laffont, « Bouquins », 1997.
2. C'est le cas de la collection « Bouquins », mais pas celui de la « Bibliothèque de La Pléiade », qui suit l'ordre de composition des pièces et non la chronologie des histoires qu'elles racontent.

***The Unyon of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke,* d'Edward Hall (rééd. 1548).**
À droite : *The Abridgement or Summarie of the English Chronicle,* de John Stow (rééd. augmentée de 1607).

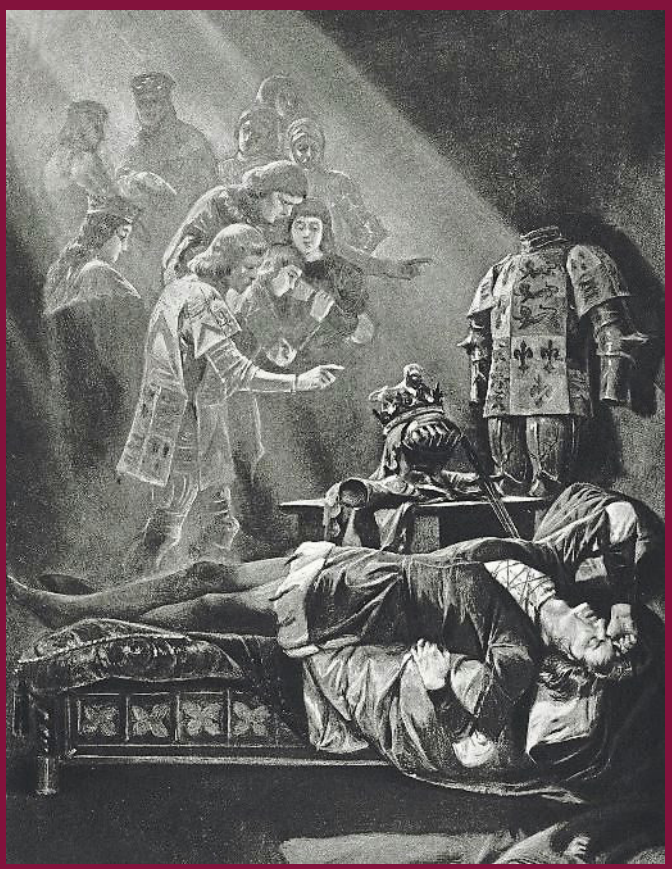
FOLGER SHAKESPEARE LIBRARY - JOHN WINDET FOR THE COMPANIE OF STACIONERS, 1607 - THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Richard III : ascension et chute d'un monstre

Difforme et résolu à se venger de son infortune, le futur roi ne recule devant aucun crime et aucune scélératesse pour accéder au pouvoir qu'il convoite. Et devient un prototype shakespearien de la noirceur humaine.

La lutte pour le pouvoir atteint son paroxysme avec *Richard III*. Composée à la fin de 1592 ou au début de 1593, la pièce forme la conclusion de la « première tétralogie » consacrée au règne de Henry VI et à la guerre des Deux-Roses (1455-1485). Son premier titre, dans les éditions in-quarto, fut *The Tragedy of King Richard the Third*, avant qu'elle n'intégrât, dans l'édition in-folio, la catégorie des *histories*, ce qui montre encore la porosité des limites entre les genres.
À la fin de *Henry VI*, la maison d'York triomphe enfin sur celle de Lancastre, mais cette victoire ne fait pas les affaires de l'ambitieux duc de Gloucester, dernier frère du roi Édouard IV, qui n'a aucune chance d'accéder au trône et que sa difformité éloigne des plaisirs de l'amour. « Voici donc que l'hiver de notre déplaisir/Se fait été de gloire avec le soleil d'York [...]. Moi, mal bâclé, qui n'ai la majesté d'amour/Pour parader devant une nymphe aguichante,/Moi qui suis dépouillé de cette belle taille, que frustre de beaux traits l'hypocrite Nature,/Difforme, inachevé, avant le temps jeté/Au monde qui respire, à demi fait à peine » : tel se présente d'entrée de jeu Richard, qui est résolu à se venger de son infortune et se dit « déterminé d'être un vrai scélérat ». Gloucester s'emploiera donc, systématiquement et cyniquement, à éliminer tous les obstacles qui le séparent du pouvoir. À commencer par George, duc de Clarence, l'autre frère du roi, qui le précède dans l'ordre de succession : il le fait arrêter, et condamner à mort. Il commandite ensuite le meurtre de ses neveux, les enfants d'Édouard IV. Croisant lady Anne, qui conduit les obsèques de son beau-père, le défunt roi Henry VI, qu'il a fait assassiner dans sa prison (non sans avoir tué auparavant son jeune frère, le mari d'Anne), Richard lui fait une cour éhontée en lui disant qu'il a commis ces crimes par amour pour elle et qu'il compte l'épouser (ce qu'il finira par faire). Toutefois, les ennemis de Gloucester se rassemblent en France autour de Henry Tudor. Celui-ci, débarquant en Angleterre à la tête d'une armée, livre bataille contre Richard, devenu, grâce à ses crimes, lord Protector, et même roi. Défait dans la bataille de Bosworth, abandonné par les siens (« Un cheval ! un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! »), Richard III est tué dans un combat singulier par Richemond, qui devient Henry VII et épousera Élisabeth, la fille cadette d'Édouard IV, unissant ainsi la rose rouge des Lancastre à la rose blanche des York, et en les fondant symboliquement dans la rose Tudor (un symbole toujours vivant puisqu'il ornait encore la pièce de 20 pence entre 1982 et 2008).
Comme *Titus Andronicus*, *Richard III* est une tragédie de la vengeance. Le sujet était à la mode à l'époque, tant dans la France des guerres de Religion que dans l'Angleterre des dernières années d'Élisabeth Ire, assombrie par les luttes de clans. Il l'avait également été dans le théâtre antique. Ainsi, Sénèque, remis au goût du jour au moment du retour des modèles antiques à la Renaissance, a pu servir d'inspiration à Shakespeare. Quant aux sources britanniques auxquelles a puisé le dramaturge – Edward Hall, Raphael Holinshed, déjà sollicités pour d'autres pièces historiques, auxquels s'ajoute ici en particulier Thomas More –, elles sont favorables aux Tudors et poussent par conséquent le portrait de Richard au noir (certains historiens modernes – par exemple Paul Murray Kendall – sont plus indulgents). Mais Shakespeare avait besoin d'un personnage à la fois méphistophélique et machiavélique pour montrer jusqu'où peut aller la noirceur des hommes. Il laisse pourtant ouverte la question de savoir si ce ne serait pas Dieu qui se sert de leur méchanceté pour se venger. Une vision qui correspondrait davantage au Dieu de l'Ancien Testament qu'à celui du Nouveau.

R. K.



Richard III et les fantômes (extrait des *Œuvres complètes*, illustrées par F. O. C. Darley et A. Chappel, 1888).

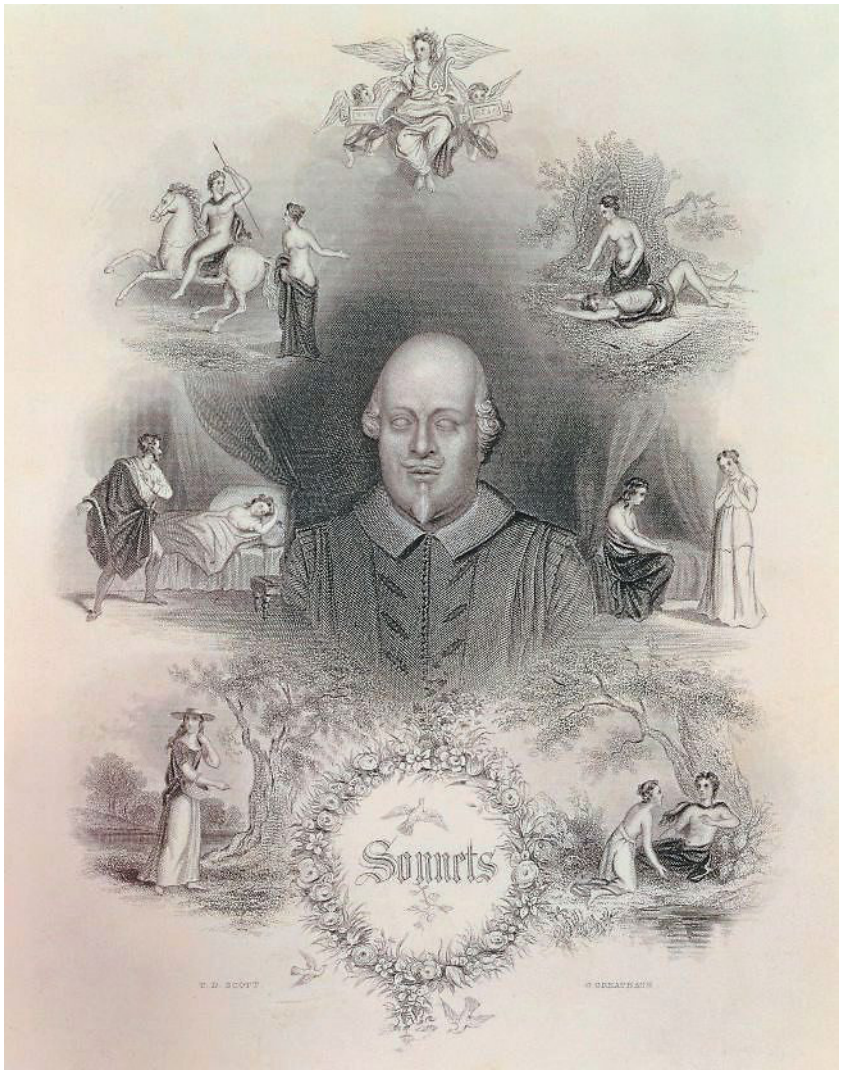
BRITISH LIBRARY/AKG-IMAGES

Des histoires et des vers

Les *Sonnets,* auprès desquels les autres exercices poétiques de Shakespeare paraissent alourdis d'artifices rhétoriques, sont un véritable miracle d'écriture.

PAR ROBERT ELLRODT

La plupart des sonnets de la Renaissance ne nous offrent qu'un tissu de *concetti* ou, au mieux, un kaléidoscope d'états d'âme stylisés. Les sonnets de Shakespeare ont la réalité d'une « histoire », que l'histoire soit authentique ou imaginée. Le schéma en est simple : un poète, homme mûr, fasciné par la beauté d'un jeune aristocrate, lui voue une passion constante, accueillie avec faveur, mais il découvre que sa brune maîtresse, son « mauvais ange », a séduit son « bon ange ». Les attitudes changeantes du jeune homme et les sentiments ambivalents du poète – admiration et sourd ressentiment, fidélité et aveux de semblable inconstance, élans vers une trinité néoplatonicienne, le beau, le bien, le vrai, et soumission sensuelle aux attraits pervers de l'infidèle, furieux désir et nausée de la jouissance –, d'obscures allusions à des évènements précis (un poète rival, des absences, des médisances), sans constituer une trame continue, créent une impression de vérité dramatique. Peu importe que le jeune homme soit le comte de Southampton ou le futur comte de Pembroke (il n'est assurément pas le jeune acteur imaginé par Oscar Wilde), et que la brune infidèle nous demeure inconnue malgré de multiples hypothèses : l'impression de véracité est renforcée par la présence d'une ironie envers soi-même.



Frontispice pour les *Sonnets,* tiré de *The Complete Works of Shakespeare,* révisé par J.O. Halliwell, gravé par G. Greatbach (XIXe s.).

THE STAPLETON COLLECTION/BRIDGEMAN IMAGES

UNE VIE RÊVÉE

Il est indifférent que la relation entre le poète et le jeune homme soit ou non homosexuelle, ce que l'on a longtemps nié, ce que certains se plaisent aujourd'hui à affirmer. L'éros est présent dans le frisson esthétique, mais, à la différence de Marlowe dont le regard s'attarde lascivement sur les corps adolescents, Shakespeare n'évoque que l'éblouissement devant une beauté suggérée mais jamais décrite, une communion de pensée et de sentiments, la ferveur d'une loyauté que la trahison n'ébranle point ; il est moins « ami » qu'« amant », mais au sens du XVIIe siècle. Un parallèle avec les poèmes écrits par Michel-Ange pour Cavalieri offre de l'intérêt mais fait apparaître un autre contraste.

Cet amour s'inscrit dans le cours des saisons : « Pour moi, bel ami, jamais tu ne seras vieux,/Car ta beauté demeure telle qu'au premier jour/Où mon regard croisa le tien. Trois hivers froids/Aux forêts ont ravi l'orgueil de trois étés ;//J'ai vu trois beaux printemps changés en jaune automne/Au rythme des saisons, et trois parfums d'avril/Consumés en trois juins ardents depuis le jour/Où je te vis dans ta fraîcheur, toi, toujours jeune » (sonnet CIV). Mais l'obsession

du temps vorace et destructeur domine, car la beauté n'a que la force d'une fleur : « Ah ! comment donc l'haleine embaumée de l'été/Soutiendra-t-elle le siège et les assauts des jours,/Quand il n'est roc inexpugnable qui soit si ferme,/Portail de fer si fort, que le Temps ne les ruine ? » (sonnet LXV). À ce sens aigu de l'impermanence s'oppose la confiance en ce qui semble inaltérable. Est-ce vraiment l'amour ? Le sonnet CXVI le proclame :

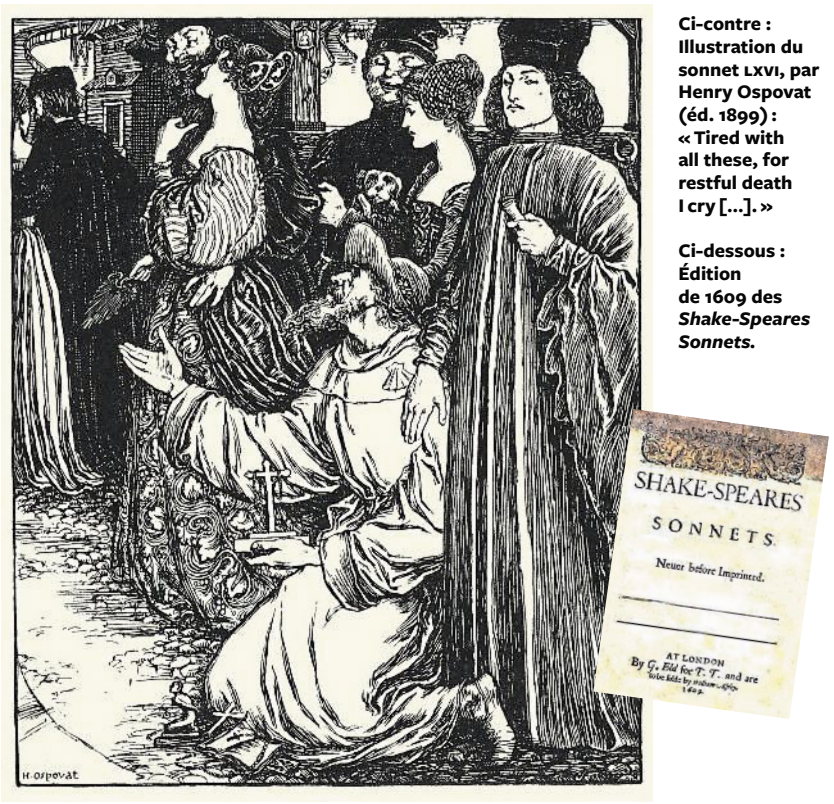
Je ne veux à l'union de deux âmes fidèles
Admettre empêchement. L'amour
[n'est point l'amour
S'il change en rencontrant ailleurs le
[changement
Ou s'éloigne en trouvant en l'autre
[éloignement.
Oh non ! Il est un phare au regard
[immuable
Fixé sur la tempête et jamais ébranlé ;
Pour toute barque errante il est l'astre
[qui guide,
Dont on prend la hauteur, mais ne sait
[l'influence.
L'amour n'est pas le jouet du Temps,
[bien que sa faux
Emporte en son croissant les joues et
[lèvres roses ;
Il n'est pas altéré par les jours, les
[semaines,
Mais survit, inchangé, jusqu'à la fin
[des temps.
Si ceci est erreur, et dans mon cas
[prouvée,
Nul n'a jamais aimé et je n'ai rien écrit.

Cela n'est-il pas un acte de foi dont le poète doute ailleurs ? Moins l'affirmation d'une expérience vécue qu'un effort pour atteindre par la création poétique la vie rêvée, une constance refusée à l'homme par l'existence et ses vicissitudes. Ainsi se réalise « ce miracle : Que mon amour en l'encre noire brille toujours » (sonnet LXV). Ce n'est pas seulement la proclamation classique de l'immortalité conférée à l'aimé, paradoxalement anonyme, ou acquise par le poète (l'orgueil d'un Ronsard est absent) : c'est la certitude intime que cet amour porte en lui-même le sentiment d'éternité et que cette certitude s'enchâsse dans le poème.

COMPLEXITÉ ET SINGULARITÉ

Les sonnets sont aussi un miracle d'écriture. La richesse métaphorique et la polysémie qui caractérisent le style shakespearien dans sa maturité s'y condensent dans le moule imposé. L'ambiguïté règne ; constant est le recours à l'équivoque, appelée à la fois par la singularité des situations et par la complexité des sentiments. Mais le trait le plus remarquable est peut-être un dépouillement progressif de tout ornement du style, comme il se produit aux moments les plus intenses des grandes tragédies : « Chaque jour il me faut redire comme neuve/L'ancienne vérité : tu es mien, je suis tien. » La « rose de beauté », image de l'aimé dans les premiers sonnets, devient presque abstraite en devenant le monde de l'amant : « Car je l'appelle un rien, tout ce vaste univers,/Hormis toi-même, ma Rose : en lui tu es mon tout » (sonnet CIX).

Auprès de ces *Sonnets* les poèmes narratifs paraissent alourdis d'artifices rhétoriques trop appuyés, mais les contemporains en étaient friands. Dans *Vénus et Adonis,* où la déesse courtise un bel indifférent, le ton est proche des comédies (où les jeunes filles font aussi, mais avec moins d'impudeur, l'aveu de leur passion), le jeu sur les couleurs est subtil, et les scènes pastorales sont charmantes. La critique y discerne des intentions morales que le dénouement tragique peut justifier. Pourtant l'auteur a cru bon de traiter un thème plus sérieux dans *Le Viol de Lucrèce.* Qui ne s'irrite pas des longueurs, qui aime les « tableaux » peints selon le principe *ut pictura poesis,* y reconnaîtra aussi le sens psychologique du dramaturge : les hésitations de Tarquin dans sa marche nocturne vers le lit de Lucrèce préfigurent une scène de *Macbeth,* l'héroïne souillée se sent à la fois « coupable et non responsable » dans le débat qui la conduit à un suicide vengeur. Et parmi les « poèmes divers » figure une pure merveille où l'union parfaite des amants s'exprime en une dialectique métaphysique transfigurée par la cadence magique du vers, « Phénix et Tourterelle ». ◆



Ci-contre : Illustration du sonnet LXVI, par Henry Ospovat (éd. 1899) : « Tired with all these, for restful death I cry [...]. »

Ci-dessous : Édition de 1609 des *Shake-Speares Sonnets*.

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES - WIKIPEDIA

Biographie

Professeur puis président de l'université Sorbonne-Nouvelle-Paris-III, **Robert Ellrodt** (1922-2015) a notamment publié chez José Corti *Les Poètes métaphysiques anglais* (1960, rééd. 1973) et *Montaigne et Shakespeare* (2011). Il a par ailleurs établi et traduit des éditions bilingues des poèmes de John Donne (1994) et de John Keats (2000), ainsi que des *Sonnets* de Shakespeare (Babel, 2007).

« Il voulait cogner, enchanter, courtiser les oreilles des spectateurs »

PAR ANTHONY BURGESS

En 1957, Anthony Burgess, futur auteur de *L'Orange mécanique*, dirigeait le département d'études anglaises d'un collège du nord-est de la Malaisie. Confronté à des étudiants de cultures très diverses, il vit la nécessité de disposer d'un manuel simple, fournissant le contexte historique des œuvres littéraires inscrites au programme; n'en trouvant pas de satisfaisant, il entreprit d'en écrire un lui-même. *English Literature* (Longmans, 1958), inédit en France, dont le texte fut mis à jour en 1974, est donc un manuel pédagogique, un livre de classe. En 2000, *Le Magazine littéraire*, sous la conduite de Robert Louit (1944-2009), traducteur notamment de Philip K. Dick et de J. G. Ballard, reprenait l'excellent chapitre intitulé « Shakespeare », que nous republions ici.

Ce chapitre devrait se limiter à son titre, « Shakespeare ». Que puis-je dire en effet de plus sur Shakespeare qui n'ait été dit ? On peut concevoir qu'il ait eu pour but principal de devenir gentilhomme et non pas artiste, que son théâtre ait été le moyen de parvenir à cette fin. Shakespeare voulait acquérir du bien – de la terre et des maisons –, ce qui signifiait gagner de l'argent ; écrire des pièces fut d'abord un moyen de gagner de l'argent. Il n'a jamais visé la postérité (sauf peut-être dans ses poèmes) ; il ne voyait que le présent.

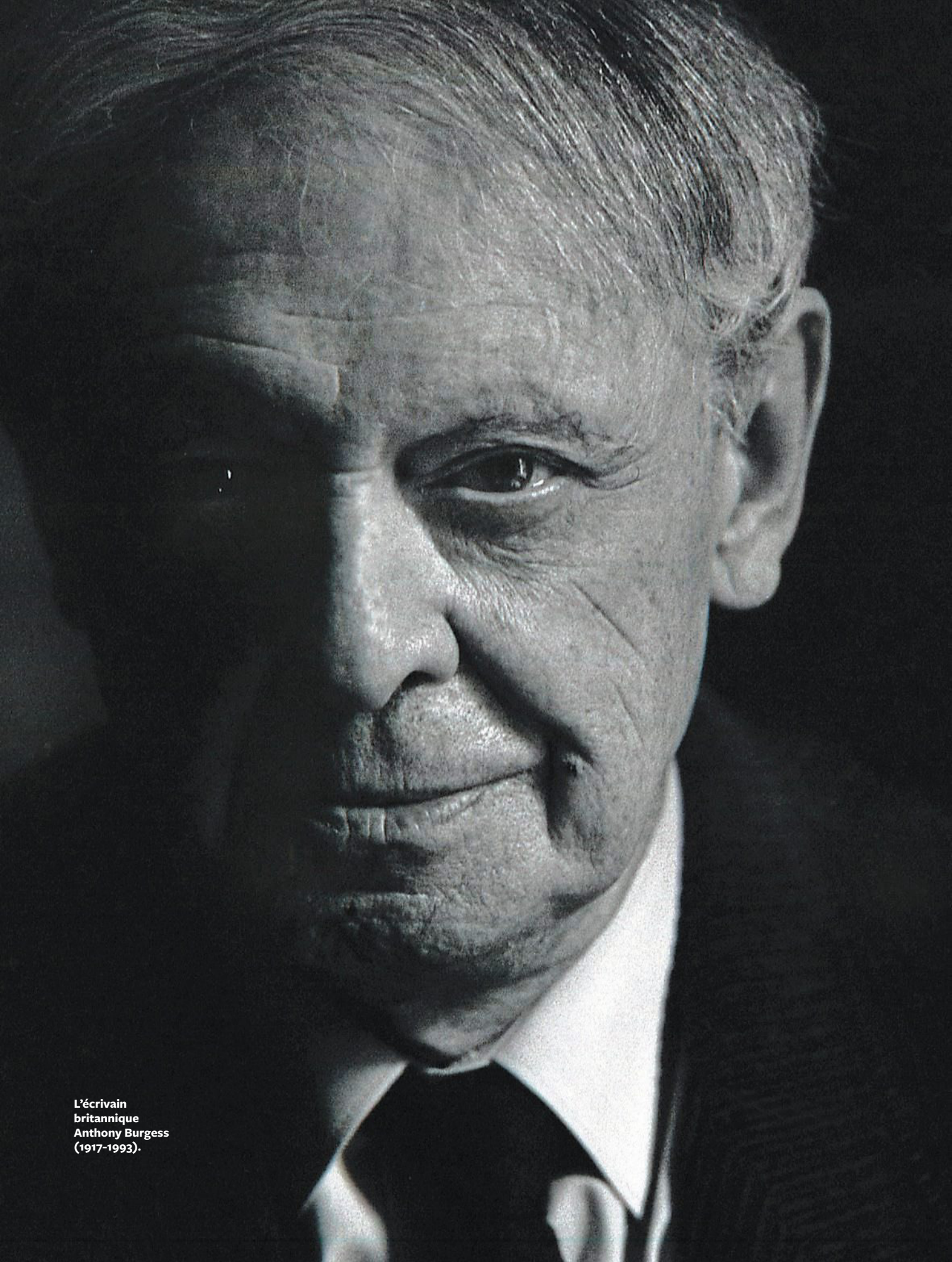
La salle de théâtre, voilà ce qui a passionné Shakespeare le dramaturge, et malheur à nous si nous l'oublions. Chaque fois que nous nous apprêtons à lire une de ses pièces, nous devrions avoir en tête une salle semblable au Globe et imaginer la représentation qui s'y donne. Cela nous évitera de penser Hamlet ou Macbeth – comme l'ont fait les érudits du XIXe siècle – en termes de « personnes réelles » et de poser des questions du genre : « Que faisait Hamlet avant que l'action ne commence ? », ou : « Macbeth a-t-il eu une enfance malheureuse ? » (Il s'est publié naguère un livre, très populaire, intitulé : *L'Enfance des héroïnes de Shakespeare.)* Voir dans ces personnages des « personnes réelles », que l'on pourrait séparer des pièces dans lesquelles ils apparaissent, serait commettre une grossière bévue. Shakespeare a conçu Hamlet comme un rôle pour Dick Burbage, et Touchstone comme un rôle pour Armin. Que faisait Hamlet avant le début de la pièce ? Il était probablement en train de boire une bière, de se coiffer et de brosser son pourpoint. Hamlet ne commence à exister que lorsqu'on le découvre sur les planches, acte premier, scène II ; avant cela, il n'est qu'un acteur en proie au trac.

DE VRAIES PLANCHES ET UNE FORÊT

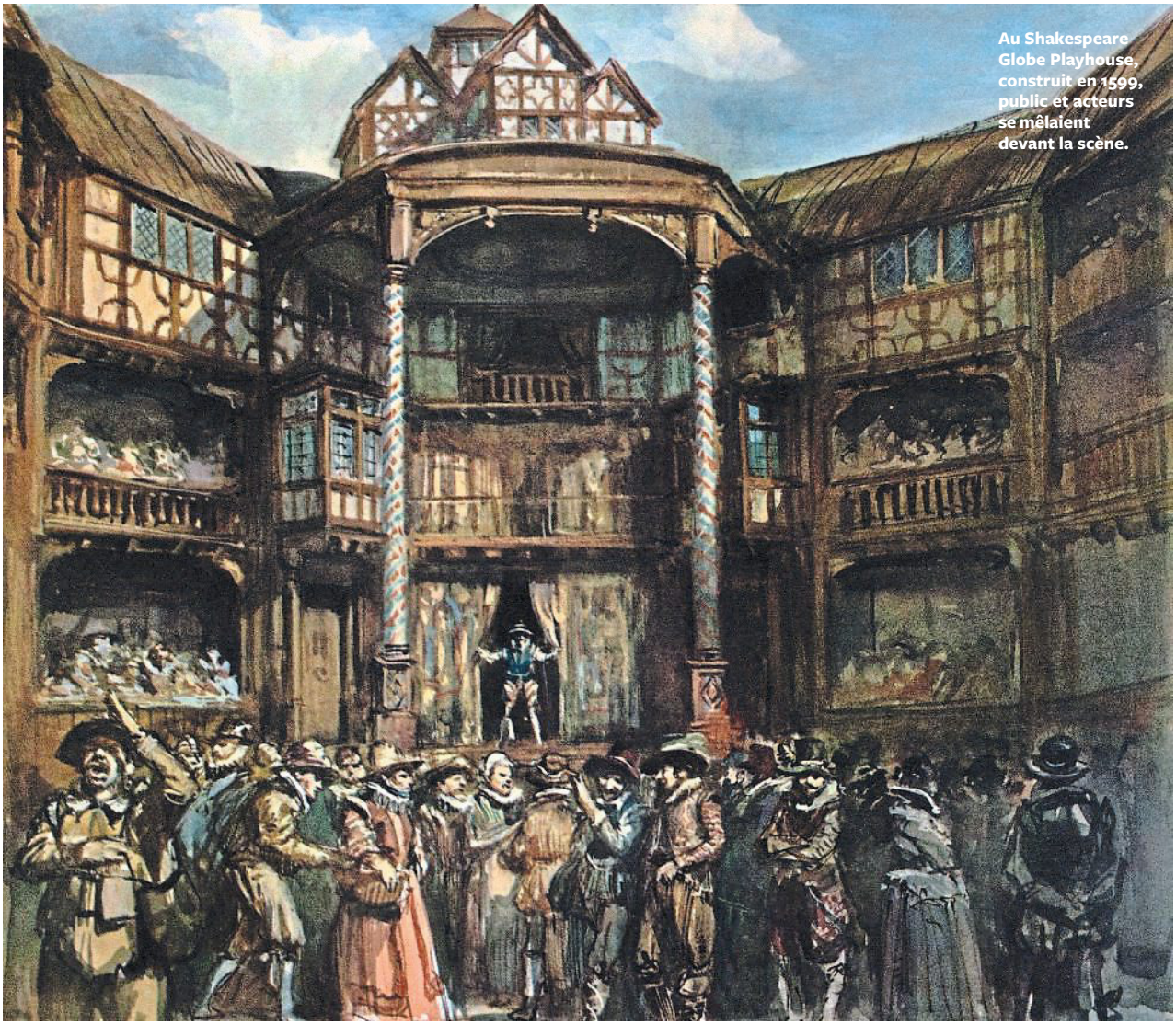
Pourquoi tant d'héroïnes de Shakespeare s'habillent-elles soudain en garçon ? Parce que ces héroïnes étaient des garçons et se sentaient plus à l'aise (jouaient mieux aussi, probablement) vêtues en garçon. Pourquoi la reine dit-elle que Hamlet est « gros et poussif » ? Parce que Burbage était probablement gros, poussif et mauvais escrimeur. Pourquoi tenter de le dissimuler aux yeux du public ? Le théâtre shakespearien a très peu recours au « faire semblant ». Pas de décors, de costumes, rien qui tente de convaincre le public qu'il vit dans les anciennes Rome, Grèce ou Grande-Bretagne. Jules César et Coriolan proclamaient par leurs costumes qu'ils étaient des personnages de pièces parlant de l'Angleterre élisabéthaine, ou – subtilité trop grande pour notre époque moderne – à la fois de l'Angleterre élisabéthaine et de la Rome ancienne. De même que les planches pouvaient être à la fois de vraies planches et une forêt, de vraies planches et un bateau en mer. La rapidité de l'action, les brusques changements de scène exigent – si l'on veut du naturalisme – autant de souplesse que le cinéma, et c'est par les films que nombre de gens aujourd'hui accèdent à Shakespeare. Ce qui n'est pas cinématographique en revanche, c'est sa façon de traiter la langue. Dans un film, ce que nous voyons est plus important que ce que nous entendons – les choses n'ont pas tellement changé depuis l'époque du cinéma muet. Pour Shakespeare, les mots sont tout – pas seulement ni d'abord leur sens, mais leur son. Il voulait cogner, courtiser, enchanter les oreilles des •••

HAMLET NE COMMENCE À EXISTER QUE LORSQU'ON LE DÉCOUVRE SUR LES PLANCHES; AVANT CELA, IL N'EST QU'UN ACTEUR EN PROIE AU TRAC

PURKISS ARCHIVE/AKG-IMAGES



L'écrivain britannique Anthony Burgess (1917-1993).



Au Shakespeare Globe Playhouse, construit en 1599, public et acteurs se mêlaient devant la scène.

spectateurs, et, pour chacune de ses pièces – celles du début comme les dernières –, il ouvre son inépuisable coffret à mots et répand l'or à profusion. Dans les pièces du début, *Roméo et Juliette* ou *Richard II* par exemple, le génie verbal est d'ordre lyrique, musical. De longues tirades, qui souvent bloquent l'action, tissent de superbes images, jouent avec les mots et les sons. Dans les pièces plus tardives – *Antoine et Cléopâtre* ou *Le Roi Lear* –, la langue devient abrupte, compressée, parfois discordante, et souvent difficile à comprendre. Mais les mots continuent à jaillir – ne donnant jamais l'impression d'une composition lente et précautionneuse, d'une recherche tranquille du mot juste. Nous savons par les

LE GÉNIE VERBAL EST D'ORDRE LYRIQUE, MUSICAL. DE LONGUES TIRADES, QUI SOUVENT BLOQUENT L'ACTION, TISSENT DE SUPERBES IMAGES, JOUENT AVEC LES MOTS ET LES SONS

témoignages de Heming et Condell[1], et de Ben Jonson, que Shakespeare écrivait avec grande rapidité et facilité, raturant peu. Ce qui explique cette fièvre de l'expression : n'ayant pas le temps d'attendre que lui vienne le mot juste, il l'invente.

Se soucier du son des mots signifie se soucier des oreilles de celui qui l'entend. Shakespeare connaît bien le public élisabéthain auquel il s'adresse, ce méli-mélo d'aristocrates, de beaux esprits, de galants, de malandrins, de marins et soldats en permission, de collégiens et d'apprentis, qui ressemble plus à celui de nos cinémas que de nos théâtres (en Europe, en tout cas). Il essaie de créer une intimité avec ces gens, de les faire entrer dans la pièce, et les

FOTOTECA GILARDI/AKG-IMAGES

longues tirades ne sont pas des discours que l'acteur se tient à lui-même, plutôt une façon de communiquer avec le public. Comment d'ailleurs ne pas tenir compte de ce public ? Baignant dans la lumière du jour, les spectateurs entouraient la scène sur trois côtés, certains même s'asseyaient dessus. L'acteur moderne, coupé des gens par les projecteurs et l'obscurité, peut faire mine de les prendre pour des rangées de choux. L'acteur élisabéthain, lui, se devait d'établir le contact avec des spectateurs critiques, parfois tapageurs, en tout cas des êtres de chair et de sang, non des abstractions cachées dans le noir. À ce public il fallait donner ce qu'il voulait, et parce qu'il était de tout un peu, il voulait une variété de choses – action et sang pour les illettrés, belles phrases et mots d'esprit pour les galants, matière à apprendre, penser et débattre pour les collégiens, humour subtil pour les raffinés, bouffonneries pour les non-raffinés, histoires d'amour pour les dames, chant et danse pour tout le monde. Shakespeare donne tout cela, comme nul autre auteur dramatique ne l'a jamais fait.

UN TOUCHE-À-TOUT OPPORTUNISTE

Avant de survoler l'ensemble de l'œuvre, souvenons-nous qu'il n'est pas toujours facile ni même possible de dire du théâtre élisabéthain : « Cette pièce est l'œuvre d'untel. » La collaboration était pratique courante, Shakespeare a travaillé avec Francis Beaumont et John Fletcher, et d'autres écrivains notoires. Surtout, il lui arrivait de prendre une pièce existante (comme le *Hamlet* originel probablement écrit par Thomas Kyd) et de la refaçonner, à coup sûr en l'améliorant. Une façon de procéder qui correspondait mieux à son talent que l'invention d'intrigues nouvelles ; il préfère s'emparer de l'intrigue d'un autre, en extraire une d'un récit historique ou d'une brochure populaire – il s'intéresse davantage au récit qu'à l'intrigue. Quoi qu'il en ait été, Shakespeare est certainement l'auteur, en totalité ou en grande partie, des pièces que je vais évoquer maintenant.

La renommée du poète (par opposition à celle de l'auteur dramatique) a commencé avec deux longs poèmes – *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce* – et le premier de ces *Sonnets* qu'il a continué d'écrire en même temps que ses pièces. Dès les débuts de sa vie londonienne, la protection et l'amitié du comte de Southampton lui permirent d'approcher les grands, dont des assoiffés de pouvoir comme le comte d'Essex, et de connaître ainsi, par lui-même, le monde affairé de la cour, les intrigues et la politique. Au nombre de ses premières pièces figurent les trois parties de *Henry VI* – grand spectacle historique assaisonné de patriotisme, un argument que Shakespeare savait propre à unifier les éléments disparates de son public. En ces années-là, l'orgueil national était au plus haut – l'Armada défaite, la plus forte marine d'Europe, le pays rassemblé sous un puissant monarque. L'accueil fait à *Henry VI* fut tel qu'il valut à Shakespeare l'animosité de l'un au moins de ses collègues dramaturges – Robert Greene, qui, dans son œuvre posthume *Deux liards d'esprit au prix d'un million de repentirs*, parodie le nom

Henry Wriothesley, comte de Southampton, par Daniel Mytens (v. 1618). *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce* lui sont dédiés.

de Shakespeare : *Shake-scene* (« ébranleur de scène »). C'est que, pour les nouvelles pièces, les théâtres londoniens dépendaient d'une coterie d'universitaires d'Oxford et de Cambridge – les University Wits (les « Beaux Esprits de l'Université »), poètes savants comme Greene, Peele, ou Marlowe. Or voilà que ce nouveau venu, tout juste sorti de sa province, avec la fréquentation d'un collège pour tout bagage, battait ces messieurs à leur propre jeu. Greene voyait en Shakespeare un « Johannes Factotum », un touche-à-tout, opportuniste intelligent et brutal qui donnait au public ce que celui-ci voulait et non pas ce qu'il aurait dû se contenter de prendre. Réclamait-il la pornographie de la violence, et Shakespeare le satisfaisait avec *Titus Andronicus,* mélange étonnant de viol, de torture, de massacre, et même de cannibalisme. Aimait-on les farces sur les usurpations d'identité, *La Comédie des erreurs* dépassait en matière de complications insensées les pièces de Plaute et de Térence. Les auteurs romains s'étaient contentés, pour faire rire, de broder sur le thème de jumeaux qui, séparés à la naissance, débarquent soudain au même endroit, chacun ignorant l'existence de l'autre. Mais un seul couple de jumeaux ne suffisait pas à Shakespeare : il en créa un deuxième, en la personne des serviteurs. Combattant dans l'âme, il aimait l'emporter sur ses prédécesseurs, les surpasser dans l'intrigue, la violence ou la pure beauté lyrique.

Ce lyrisme se manifeste d'abord dans une série de comédies romanesques, dont la toute première, *Peines d'amour perdues*, fut écrite, on le croit sans peine, pour un auditoire aristocratique, le cercle du comte de Southampton. Usant d'une langue ampoulée, à la manière de John Lyly, pleine de subtiles allusions à la cour d'Henri IV, le roi de France, la pièce se veut surtout – et sans aucun doute pour faire plaisir à Southampton – une attaque contre sir Walter Raleigh, cet homme si porté à se créer des ennemis[2]. Ce n'était certainement pas un spectacle destiné aux mangeurs de saucisses des théâtres publics. En contraste à ces exquises mignardises, Shakespeare écrivit *La Mégère apprivoisée*, qu'il présente, afin d'en tempérer les relatives crudités, comme une pièce à l'intérieur de la pièce. Le spectacle de *La Mégère apprivoisée* se donne devant Christopher Sly, étameur ivre, à qui l'on fait croire qu'il est un gentilhomme ayant perdu la mémoire. Difficile de ne pas penser que Shakespeare a mis quelque chose de lui-même dans le personnage de Sly (le « malin ») – étameur du Warwickshire (ou rétameur de pièces), humble provincial devenu l'ami et le protégé d'un noble seigneur, petit malin qui, dans le monde du spectacle, prend la place du défunt Christopher Marlowe. La pièce que regarde Sly se passe à Padoue – Shakespeare commence à étaler cette connaissance indirecte qu'il a de l'Italie du Nord-Est, et qu'il tient peut-être de l'Italien John Florio, secrétaire du comte de Southampton. Le soleil italien inonde *Les Deux Gentilshommes de Vérone.* •••

NATIONAL PORTRAIT GALLERY LONDRES

Un spectacle où se glisse la première de ces exquises chansons qui parsèment l'œuvre shakespearienne : « Qui est Sylvia ? » On se croirait à une mise en bouteilles de chianti à Londres. Cette ambiance italienne – vénitienne en fait – hantera les productions suivantes.

Avec *Roméo et Juliette*, remarquable tragédie lyrique qui se déroule également à Vérone, Shakespeare tente, en bon opportuniste qu'il est, de réaliser un spectacle capable de plaire à toutes les couches de son auditoire – combats, comique de bas niveau, truismes philosophiques (à l'intention des étudiants des écoles de droit qui peuvent les noter dans leurs carnets), jeunes amours infortunées, mort prématurée. Sans oublier, sous-jacente à l'intrigue qu'il a tirée d'un poème populaire, cette touche d'actualité qui figure même dans ses drames apparemment les plus éloignés de l'actualité – en l'occurrence une querelle célèbre et meurtrière entre deux familles anglaises, les frères Long et les frères Danvers, ceux-ci amis de Southampton qui, malgré le mandat d'arrêt lancé contre eux, organisa leur fuite vers la France. Actualité toujours dans *Le Marchand de Venise*, où l'antisémitisme, bien que calqué sur l'antisémitisme conventionnel de la pièce de Marlowe, *Le Juif de Malte*, exploite les sentiments que suscita le comte d'Essex (ami et modèle de Southampton) en affirmant que le médecin juif de la reine, Lopez, était un espion espagnol. Lopez fut pendu et écartelé; Shylock, qui n'a commis que le crime d'usure, est un personnage trop complexe pour une condamnation aussi facile.

SHAKESPEARE CONNAÎT BIEN LE PUBLIC ÉLISABÉTHAIN AUQUEL IL S'ADRESSE, CE MÉLI-MÉLO D'ARISTOCRATES, DE BEAUX ESPRITS, DE GALANTS, DE MALANDRINS, DE MARINS ET SOLDATS EN PERMISSION, DE COLLÉGIENS ET D'APPRENTIS, QUI RESSEMBLE PLUS À CELUI DE NOS CINÉMAS QUE DE NOS THÉÂTRES

INCONSTANCE FRANÇAISE ET INTRANSIGEANCE ANGLAISE

Sous le soleil fou, ou plutôt la lune folle qui le baigne, le pays où se déroule *Le Songe d'une nuit d'été* combine une Athènes mythique et le Warwickshire de Shakespeare. Féerie écrite, croit-on, pour les noces de lady Elizabeth Vere (sommé de l'épouser par son parrain, lord Burleigh, Southampton avait préféré payer un dédit de 5000 livres sterling plutôt que de s'exécuter) et du comte de Derby, elle étire aux dimensions d'une pièce la tirade musicale de Mercutio sur la reine Mab dans *Roméo et Juliette*. On y attribue aussi aux querelles du roi et de la reine des fées la responsabilité de l'été et de la moisson pourris de 1594, cependant qu'avec les rodomontades de Bottom le tisserand on ridiculise la technique déclamatoire d'Edward Alleyn, premier tragédien dans la troupe de l'Amiral (les Lord Admiral's Men). Shakespeare était devenu, entretemps, actionnaire de la compagnie du Lord-Chambellan (les Lord Chamberlain's Men) et dramaturge attitré du théâtre de Shoreditch. Il commençait à bien gagner sa vie.

Richard II marque le retour de Shakespeare à des sujets tirés de l'histoire anglaise et le début d'une série de drames épiques concernant la période troublée qui s'était glorieusement terminée par l'instauration de la dynastie Tudor. *Richard III,* né, semble-t-il, dans la foulée de la trilogie de *Henry VI*, doit, malgré sa puissance mélodramatique, être considéré comme le produit d'une phase d'apprentissage ; *Richard II* est une pièce lyrique, subtile et, de nouveau, ancrée dans l'actualité. Shakespeare avait, sans nul doute, appris de Marlowe et de son *Edward II* comment construire une pièce historique qui fût plus qu'un cortège de violences, mais, dans le thème du monarque faible et du noble usurpateur (Henry Bolingbroke dépose Richard et devient Henry IV), les partisans du comte d'Essex virent un rappel des temps qu'ils vivaient. Élisabeth devenait sénile, pensaient-ils ; en l'absence d'un dauphin déclaré, le pouvoir ne devait-il pas aller au grand héros populaire – soldat et fleur de la chevalerie – Robert Devereux, comte d'Essex ? Shakespeare eut-il l'intention délibérée de faire de *Richard II* une œuvre de propagande, nous l'ignorons, mais ce que nous savons c'est que la pièce ne tarda pas à passer pour un brûlot et joua effectivement un rôle incendiaire à l'occasion de la représentation qui précéda la rébellion d'Essex en 1601.

Le Roi Jean, qui date de 1596, interlude dans la grande série de pièces sur les

***Le Marchand de Venise*, par John Gilbert (XIX^e^ s.). Acte III, scène I : « Un juif n'a-t-il pas des yeux ? Un juif n'a-t-il pas des mains, des organes [...] ? », plaide Shylock face aux chrétiens.**

BRIDGEMAN IMAGES

Plantagenêts, se voulait peut-être avant tout un commentaire sur la dureté des temps. Les Espagnols s'agitaient de nouveau, les Français les avaient laissés s'emparer de Calais, et il est beaucoup question dans la pièce de l'inconstance française et de l'intransigeance anglaise. On y trouve aussi d'évidentes références à la mort du fils de Shakespeare, Hamnet, survenue cette année-là. Ce fut une année pénible pour Shakespeare, et une certaine panne d'inspiration fait de cette pièce la pire, probablement, de sa maturité, mais une année aussi au cours de laquelle il fut fait gentilhomme, avec armoiries, et conclut l'achat de New Place, la plus belle demeure de Stratford. Dès lors, son œuvre allait refléter maturité et confiance en soi.

FORMIDABLEMENT PATRIOTIQUE

Les deux *Henry IV,* suites directes de *Richard II*, sont plus que de simples pièces historiques. Le personnage de sir John Falstaff, qui soutient glorieusement l'action, est, selon l'expression de Charles Knight, la viande qu'entoure le pain sec de l'histoire. Sa popularité fut telle qu'il devait réapparaître – à la demande même de la reine, croit-on – dans *Les Joyeuses Commères de Windsor,* mais considérablement amoindri parce que ridiculisé en fat amoureux, ou libidineux. La lubricité ne sied pas à Falstaff, dont l'esprit a trouvé à s'exprimer dans des situations convenant mieux à son caractère. Quant à *Henry V,* la plus formidablement patriotique de toutes les pièces shakespeariennes, il se peut qu'elle ait marqué l'inauguration du nouveau Globe en 1599. Bien que le thème en soit la conquête de la France, Shakespeare, à n'en pas douter, avait en tête la campagne en cours pour la conquête de l'Irlande – campagne perdue, hélas ! par le comte d'Essex. On y trouve, exprimée par le chœur, qui nous rappelle que le nouveau théâtre est un « O de bois », une référence directe à Essex. Mais, avec le retour honteux d'un Essex vaincu, ces envolées patriotiques prirent un goût amer ; l'histoire anglaise devint un sujet dangereux à présenter sur scène : le passé permettait trop facilement de dresser des parallèles séditieux avec le présent. Désormais, l'histoire devrait être étrangère et très éloignée dans le temps – Jules César, Coriolan et tous autres sujets que Shakespeare chiperait à Suétone et à Plutarque.

Falstaff fait le récit de l'attaque qu'il a subie, se vantant devant Hal et Poins, eux-mêmes responsables de l'attaque (*Henry IV,* II, IV, artiste inconnu, v. 1840).

L'ACTEUR ÉLISABÉTHAIN SE DEVAIT D'ÉTABLIR LE CONTACT AVEC DES SPECTATEURS CRITIQUES, PARFOIS TAPAGEURS, EN TOUT CAS DES ÊTRES DE CHAIR ET DE SANG, NON DES ABSTRACTIONS CACHÉES DANS LE NOIR

Avant, toutefois, il allait exploiter une nouvelle veine, la comédie, ainsi qu'une nouvelle façon de traiter ce personnage essentiel de la comédie élisabéthaine : le bouffon. Dans la troupe des « Hommes du Lord-Chambellan », le comique de loin le plus populaire était Will Kemp, avec ses œillades, ses culbutes et ses improvisations égrillardes. Shakespeare conçut un personnage de clown beaucoup plus complexe et raffiné, qui chantait des chansons tristes et s'en tenait à son texte. Kemp quitta la compagnie, remplacé par Robin Armin. C'est pour lui que Shakespeare écrivit les rôles de Touchstone dans *Comme il vous plaira* et de Feste dans *La Nuit des rois*. Charmante comédie pastorale, *Comme il vous plaira* met en scène un personnage mélancolique nommé Jacques – Shakespeare tente de faire oublier Chapman, inventeur d'un remarquable personnage mélancolique en costume noir du nom de Dowceser – qui récite une tirade faisant référence directe à la devise, tissée sur la bannière du Globe, sous l'image d'Hercule portant le monde sur ses épaules : *Totus mondus agit histrionem,* traduit approximativement par : « Le monde entier est un théâtre ». *La Nuit des rois,* tapisserie étrangement mélancolique malgré sir Toby Belch, le joyeux ivrogne et sir Andrew Aguecheek, l'imbécile, contient des allusions oubliées de tous (sauf de l'universitaire spécialiste de la vie de cour) à une honteuse mistress Mary Fitton, dite Mall, et à la passion que lui voue le vieux, et marié, sir William Knollys, contrôleur de la maison de la reine. *Mall voglio* – Je veux Mall ; le personnage de Malvoglio renvoie à la cour pour laquelle la pièce fut écrite, divertissement destiné à la douzième nuit de Noël.

Jules César et *Troïlus et Cressida* – respectivement tragédie noire tirée de l'histoire romaine et comédie noire tirée d'un mythe grec – semblent refléter les propres tourments de Shakespeare confronté à la situation créée par la rébellion du comte d'Essex, chassé de la cour •••

FOLGER SHAKESPEARE LIBRARY

Macbeth apercevant le spectre du noble Banquo, qu'il fit assassiner par ses sbires (Théodore Chassériau, v. 1854).

mais encore tenu par beaucoup pour la fleur de la chevalerie. C'est le maintien de l'ordre dans le pays qui préoccupe avant tout Shakespeare : « Écartez-vous d'un ton, désaccordez cette corde, écoutez ! la discorde s'ensuit… » Si *Troïlus et Cressida* fut un échec (nous avons la preuve qu'il n'y eut qu'une représentation), c'est que l'on y prêchait trop l'ordre et la nécessité de maintenir le ton. Quand le comte d'Essex se révolta et tenta de casser l'ordre public, Shakespeare abandonna ses sermons politiques. Il garda le silence pendant une année ou presque, avant de résumer toute l'ère élisabéthaine qui s'achevait – le conflit entre la pensée médiévale qu'elle avait héritée et le nouveau scepticisme, l'inhérence du mal à l'univers – dans *Hamlet*. C'est peut-être de cette pièce, parmi toutes celles qui ont jamais été écrites, que le monde se passerait le moins volontiers, produit de la désillusion et du désespoir qui ont marqué la maturité de Shakespeare.

EXCELLENCE DANS TOUS LES GENRES

Cette longue phase de sa vie appartient à l'ère jacobéenne. La reine Élisabeth morte en 1603, Jacques VI d'Écosse réunit les deux royaumes et devint Jacques I[er] d'Angleterre. À la troupe du Lord-Chambellan succédèrent les Comédiens du Roi, et Shakespeare fut nommé gentilhomme de la Chambre du roi. Pourtant, rien de l'euphorie qu'auraient dû lui causer cette promotion et sa consécration de plus grand poète de son temps ne transparaît dans son œuvre, pas même dans les comédies. *Tout est bien qui finit bien* et *Mesure pour mesure* ne cherchent pas, *a priori,* à faire rire. *Macbeth*, qui se déroule en Écosse pour honorer un roi écossais, abrégé en quelque sorte de ce qui intéressait Jacques I[er] – sa lignée et la sorcellerie –, reflète aussi une vision très amère de la vie : « Éteins-toi, éteins-toi, chandelle éphémère. » *Le Roi Lear* et *Timon d'Athènes* sont des dénonciations quasi hystériques de l'ingratitude (de quelle ingratitude le poète avait-il souffert récemment ?). Coriolan, le héros de la pièce qui porte son nom, méprise la foule, comme peut-être Shakespeare apprenait à la mépriser. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la réalité historique s'efface devant celle d'un amour humain – que brise d'ailleurs un monde plein d'aigreur – bâti sur la corruption et l'irresponsabilité.

En 1610, Shakespeare se retire en partie dans sa grande maison de Stratford, où la présence de ses filles Judith et Susanna lui apporte le réconfort. Les dernières grandes comédies s'en ressentent, qui donnent une image du pouvoir rédempteur d'une âme féminine innocente. Il y a dans *Le Conte d'hiver*, *Périclès* (ni si grande que cela, ni peut-être écrite par le seul Shakespeare) et *La Tempête* un lyrisme neuf et délicieux ; disparue l'amertume tragique, le magicien enterre son bâton et attend une mort sereine. En 1613, un incendie détruit de fond en comble le théâtre du Globe pendant la première représentation de *Henry VIII*, que Shakespeare semble avoir écrit en collaboration avec John Fletcher, jeune homme prometteur. On reconstruira un autre Globe, mais pas du vivant de Shakespeare. Il avait tant investi de lui-même dans l'existence de ce « O de bois » qu'il a dû en ressentir la destruction comme la perte de l'une de ses facultés ou de l'un de ses membres. Il lui restait encore trois ans à vivre, mais la fin du Globe marque celle de sa carrière. Disons, pour rester sobre, l'une des plus stupéfiantes carrières de l'histoire littéraire.

En quoi consiste avant tout la grandeur de Shakespeare ? Il semble que ce soit dans la constance de son génie. À son époque même, ils furent nombreux à produire des œuvres de grande qualité, mais aucun ne fournit cette régularité dans l'excellence que reflètent les pièces de Shakespeare à partir de 1593. Il réussissait dans la tragédie aussi bien que les spécialistes du genre, voire, dans des œuvres aussi stupéfiantes que *Hamlet*, beaucoup mieux. Non seulement il n'avait rien à envier aux auteurs comiques patentés, mais il produisait d'étranges et grandes choses dans des domaines que personne d'autre n'abordait – une comédie « noire » avec *Mesure pour mesure,* une fantasmagorie échevelée avec *La Tempête*. Cette excellence dans tous les genres est servie par une langue inouïe. D'autres auteurs dramatiques nous ont légué quelques très beaux personnages – la duchesse d'Amalfi, Tamerlan, De Flores ou Volpone –, aucun n'en a créé une telle galerie. En Shakespeare se trouvent réunis tous les dramaturges de son temps ; il est vingt hommes en un, et aussi lui-même, énigmatique mais étrangement sympathique. Une grandeur qu'a résumée Alexandre Dumas : « Le plus grand créateur après Dieu ». Nous en resterons là. ◆

Traduit de l'anglais par Françoise Adelstain
© Longmans, et *Le Magazine littéraire* pour la traduction

1. John Heming (v. 1556-1630) et Henry Condell (v. 1576-1627), tous deux comédiens, ont publié en 1623 la première édition in-folio des pièces de Shakespeare.
2. Explorateur, fondateur de la Virginie d'où il rapporta le tabac, grand rival du comte d'Essex, il participa à la victoire sur la « terrible » Armada. Il finit décapité sur l'ordre de Jacques I[er].

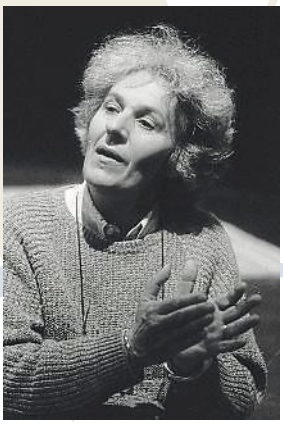
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE REIMS

Paroles d'artistes

Elle et ils se sont emparés du théâtre de Shakespeare : Ariane Mnouchkine a monté *Richard II* (1981), *La Nuit des rois* (1982) et *Henry IV* (1984); Patrice Chéreau, *Richard II*, interprétant lui-même le roi déchu (1970), puis *Hamlet* (1988); et Georges Lavaudant, *Le Roi Lear* (1975 et 1996) et *Richard III* (1984).

ARIANE MNOUCHKINE

« Toutes ses pièces sont fondées sur un double monde »



« C'est à nous de ne pas nous laisser déséquilibrer quand on passe du tragique pur à la truculence débridée. Toutes les pièces de Shakespeare sont fondées sur une double intrigue, sur un double monde, et je me demande si ce n'est pas un des secrets de toute grande œuvre. *Henry IV* fait cohabiter puis s'interpénétrer deux mondes étrangers à travers l'histoire d'un prince explorant un monde qui n'est pas le sien. Le difficile est de ne pas "compenser", de ne pas encombrer par des trouvailles, des idées, du décor. Tout doit venir de l'acteur dont l'espace imaginaire doit être le plus grand possible. Il faut allier le vrai, la sincérité à l'extériorisation la plus forte. On ne perd pas son temps à fréquenter cette source qui est plus grande que tout. Nous avons appris mille choses et, si nous ne gardons que le centième de ce qu'il nous a appris, le parcours aura été extrêmement profitable. Ce sale bonhomme nous a mis le nez devant ce qui était théâtre et ce qui est "compensation". » ◆

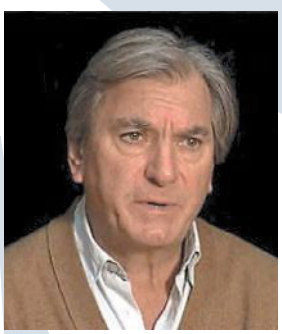
***Le Matin*, 17 janvier 1984**

PATRICE CHÉREAU

« Il faut donner lumineusement le sens, en préservant toujours le mystère »

« La préface d'Yves Bonnefoy à *Hamlet* est l'une des plus lumineuses analyses qu'on puisse lire aujourd'hui. Je dois dire que ma conception dramaturgique s'appuie en grande partie sur ce texte de référence. Ce qu'il écrit sur ce moment de passage du Moyen Âge à la Renaissance, sur cette charnière inscrite en *Hamlet*, dégage ce qui n'est rien moins que l'épine dorsale du texte… La situation analytique est d'une certaine façon bien trop claire. Pas intéressante de ce point de vue-là. Il n'est pas intéressant du point de vue du spectacle, du théâtre, de mettre en scène cette part-là de *Hamlet*. Il vaut mieux obscurcir, imposer l'ombre. C'est ce qui rend mon travail de metteur en scène si intéressant, si paradoxal : il faut donner lumineusement le sens, mais en préservant toujours le mystère, et cette nuit d'encre, cette énigme qui est au cœur de la pièce, son sujet si j'ose dire. » ◆

Propos recueillis par Armelle Héliot, *Acteurs/Auteurs*, 2e trim. 1988



GEORGES LAVAUDANT

« Le Roi Lear, *une pièce injouable* »

« Le territoire shakespearien est souvent terrible et insondable. À l'intérieur de ce territoire difficile et exigeant, *Lear* est souvent présenté comme un espace inaccessible, une pièce injouable. Et, paradoxalement, c'est vers cette pièce que se tournent tous les authentiques amoureux de notre art, de Giorgio Strehler à Peter Brook, de Matthias Langhoff à Bernard Sobel, de Deborah Warner à Klaus Michael Grüber, de Chantal Morel à Daniel Mesguich. D'un côté, ce matériau gigantesque, cette espèce d'Himalaya du répertoire; de l'autre, ces corps expéditionnaires que sont un peu les troupes de théâtre. Et chacun s'y rend comme il peut. Par des voies classiques ou par d'autres, plus biscornues ou inédites… Le néant historique dans lequel la pièce se trouve tout entière plongée nous interdit de penser que nous pourrions tout réussir : ce mélange de tragique et de bouffon, de poésie et de trivialité, de philosophie et de bavardage… Et pourtant, si injouable soit-il, *Lear* est le contraire d'un drame compliqué. Il est même d'une évidence aveuglante. Mais, comme Gloucester, nous ne le voyons pas toujours. Malgré les dieux, malgré les éléments naturels et leurs caprices incontrôlés, ce sont toujours les hommes qui forgent leur destin… » ◆

Programme du *Roi Lear*, Odéon-Théâtre de l'Europe, mars 1996

ROLAND GERRITS/ANEFO/DUTCH NATIO - NICOLAS GENIN/FLICKR - THEATRE-CONTEMPORAIN.NET

Nathalie Vienne-Guerrin

« SHAKESPEARE SE LOGE DANS LES RECOINS LES PLUS INAVOUABLES DE LA CULTURE »

Un théâtre qui s'adresse à tous les publics offre de nombreux niveaux de lecture et aborde des sujets universels. Pour cette professeur en études shakespeariennes à l'université Paul-Valéry-Montpellier-III, spécialiste de l'insulte et de la mauvaise langue dans le monde élisabéthain, Will incarne dans ses pièces toutes les questions qui interrogent notre temps.

Comment expliquez-vous que Shakespeare soit l'auteur le plus lu et le plus joué dans le monde?

Nathalie Vienne-Guerrin. Par la grande ouverture du texte shakespearien ! Ma collègue Florence March parle d'« adaptogénie », c'est-à-dire d'une œuvre qui s'adapte facilement. On trouve peu de didascalies dans ces textes, écrits pour un théâtre dépouillé, avec peu de décors et d'accessoires. Ce théâtre s'adresse à tous, aux riches comme aux pauvres ; il est plein d'entrées différentes qui offrent plusieurs niveaux de lecture. Les thèmes abordés sont universels : l'amour, les rapports hommes-femmes, le pouvoir, la mort, la vieillesse ou l'humain. Dans son livre *Why Shakespeare ?* [2007], Catherine Belsey explique que Shakespeare puise ses intrigues dans les contes et les histoires folkloriques ou mythologiques, qui sont une matière partagée quelle que soit la culture. Les structures folkloriques, avec les histoires de famille, de pouvoir, sont à la base du théâtre shakespearien. Et il est vrai que Shakespeare est l'auteur le plus adapté à l'écran. Le nombre d'adaptations est monumental, et le phénomène est transculturel.

DR

Quelle est l'adaptation la plus étonnante que vous ayez rencontrée?

N. V.-G. Vous avez des adaptations de Shakespeare en films pornos. Richard Burt a étudié cet aspect en mettant des *xxx* dans le titre de son ouvrage, *Unspeakable Shaxxxspeares* [1998], où il explore une culture où *Le Songe d'une nuit d'été, A Midsummer Night's Dream*, devient *A Midsummer Night's Cream*. Shakespeare se loge dans les recoins les plus inavouables de la culture. Plus sérieusement, il y a des degrés divers d'adaptation : de la simple allusion à la véritable adaptation à une autre culture. J'ai vu un *Hamlet* dit « en trente minutes » ou les œuvres complètes mises en scène par la Reduced Shakespeare Company. Vous avez le Barde en bande dessinée, en manga, en langage sms. Tout cela correspond aussi à une marchandisation du texte shakespearien.

> « SHAKESPEARE S'ADRESSE À DES SOCIÉTÉS TRAVAILLÉES PAR LES QUESTIONS DE POUVOIR ET LEURS EXCÈS »

Qu'y trouvent nos contemporains? En quoi nos sociétés se ressemblent-elles?

N. V.-G. Ce sont de bonnes histoires, transférables, modulables, adaptables… Nos contemporains y trouvent des images du monde actuel : dans le texte de Shakespeare, on va au théâtre pour voir le monde, et le monde est un théâtre… Ce n'est pas pour rien que le théâtre de Shakespeare s'appelle le Globe. Dans *Comme il vous plaira*, Jacques décline les sept âges de la vie comme une série de rôles de théâtre : « Le monde entier est un théâtre, et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs ; ils ont leurs entrées et leurs sorties. Un homme, dans le cours de sa vie, joue différents rôles ; et les actes de la pièce sont les sept âges » (II, VII). Shakespeare s'adresse à des sociétés travaillées par les questions de pouvoir et leurs excès, avec par exemple la surveillance dans une pièce comme *Mesure pour mesure*. Cette pièce parle également de harcèlement sexuel : Angelo fait un odieux chantage à Isabella pour la convaincre de lui céder. Une partie de l'intrigue repose sur ce chantage. Est évoquée aussi la manipulation politique par l'image dans *Richard III*, lorsqu'il s'entoure de deux évêques afin de se faire couronner et pour manipuler le peuple. Et puis, bien sûr, Shakespeare met en scène la question du pouvoir des pères sur leurs enfants, du patriarcat, avec *Le Roi Lear* ou *Roméo et Juliette*, ou encore les conflits religieux avec *Le Marchand de Venise*.

Vous avez piloté, pour le 400e anniversaire de la mort du dramaturge, un programme universitaire autour de l'actualité de son œuvre et l'Europe. Et vous travaillez aussi avec des publics scolaires…

N. V.-G. À Montpellier, dans mon centre de recherche, l'IRCL (Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières), nous avons profité de l'année 2016, anniversaire de sa mort, pour valoriser l'apport de Shakespeare dans notre société. Nous sommes intervenus auprès du grand public, et notamment les jeunes, qui ont un rapport ambivalent à Shakespeare. Il exerce sur eux une sorte de fascination-répulsion. Ils en ont peur mais, dès qu'on le leur fait découvrir, ils le trouvent d'une grande actualité. Mes collègues Florence March et Janice Valls-Russell développent un programme avec des enseignants du secondaire qui montent et jouent des pièces de Shakespeare. Et puis, nous avons lancé cette année-là le projet Erasmus « New Faces », pour faire réfléchir les étudiants de master et de doctorat européens autour de la thématique « Shakespeare et la crise ».

Que nous dit-il sur la crise européenne traversée au moment du Brexit?

N. V.-G. Dans le cadre de ce programme, nous avons organisé un colloque sur la question : « Qu'est-ce que Shakespeare peut faire pour nous? Que peut-on faire ●●●

***Falstaff*, par Eduard von Grützner (1915).**

COLLECTION PRIVÉE

de Shakespeare ? » En ce qui concerne l'Europe, je citerais un exemple de *Cymbeline*, où les Bretons ne veulent plus payer leur tribut à Rome. C'est le mécanisme que l'on a vu se développer avec le Brexit : on paie, on paie, on n'a rien en retour. S'il y a un objet transculturel qui fonctionne, c'est Shakespeare. Il peut demeurer un des lieux du dialogue des cultures. Shakespeare a été élevé au berceau de la culture européenne, et son œuvre repose sur de nombreux motifs et références antiques issues des littératures grecque et latine, qui permettent de dépasser les nationalismes.

Que peut Shakespeare pour nous aider à appréhender la crise migratoire, le terrorisme ?

N. V.-G. Richard Eyre a réalisé en 1998 un *Roi Lear* pour la BBC, avec Lear joué par Anthony Hopkins et Goneril par Emma Thompson, situé dans une société post-Brexit avec des évocations des camps de réfugiés. Lear erre durant une bonne partie de la pièce. Cette pièce me parle beaucoup ; avant la crise migratoire, je ne la lisais pas de la même manière : maintenant je vois dans le roi Lear un exilé, un étranger chez lui… J'ai trouvé cette version post-Brexit et post-crise migratoire tout à fait pertinente. Sur le terrorisme, on peut, par exemple, trouver un lien avec *Macbeth* et avec les meurtriers auxquels Macbeth fait appel pour tuer une famille. Ils expliquent que, de toute façon, vu ce que la vie leur apporte, vivre ou mourir, pour eux, c'est pareil. Cela donne des éléments d'explication sur ce côté kamikaze… Le monologue de Macbeth « Tomorrow and tomorrow » finit sur l'idée que « la vie est un conte dit par un idiot plein de bruit et de fureur qui ne signifie rien ». Ce texte est une réflexion sur la perte de sens de nos vies, le pessimisme absolu qui mène au nihilisme.

Que dire de l'influence des réseaux sociaux ? De la manipulation ?

N. V.-G. *Beaucoup de bruit pour rien* est une pièce intéressante sur ce sujet. La période de Shakespeare est hantée par la calomnie. Laquelle touche les femmes dans plusieurs de ses pièces et travaille beaucoup le texte shakespearien. Dans *Beaucoup de bruit pour rien,* on retrouve les mécanismes à l'œuvre dans les réseaux sociaux, où un mot suffit à vous tuer.

Parlons des personnages : Richard III pourrait faire penser à Trump selon certains, mais quid de Hamlet ? de Falstaff ? de Macbeth ? Peut-on faire des rapprochements entre les personnages de Shakespeare et des personnalités actuelles ?

N. V.-G. Hamlet pourrait représenter certains dépressifs actuels. Il est la dépression incarnée avec cette question, que l'on doit être nombreux à se poser quand on est au bord du burn-out, « être ou ne pas être » : qu'est-ce qui est le plus courageux ? Falstaff est l'un de mes personnages préférés. Il incarne le monde du plaisir, le contraire du monde de la performance et de l'efficacité. Il est donc précieux et

> « LE MONOLOGUE DE MACBETH « TOMORROW AND TOMORROW » FINIT SUR L'IDÉE QUE « LA VIE EST UN CONTE DIT PAR UN IDIOT PLEIN DE BRUIT ET DE FUREUR QUI NE SIGNIFIE RIEN » »

représente dans le texte shakespearien l'ancien monde par rapport au nouveau monde. Il est solide et fragile à la fois.

Quid des personnages féminins ?

N. V.-G. Dans les comédies romantiques, dans *Beaucoup de bruit pour rien* ou *Peines d'amour perdues,* par exemple, les femmes sont pleines d'esprit et illustrent de façon joyeuse la guerre des sexes. Ce sont des maîtresses femmes, comme Béatrice, qui dit à un moment : « Si seulement j'étais un homme ! » Pensons aussi à la mégère apprivoisée. Elle est censée être apprivoisée par Petruchio de façon violente, mais on peut retourner le propos en donnant un sens ironique à sa tirade finale : « Votre mari est votre souverain, votre vie, votre gardien, votre chef, votre roi ; celui qui s'occupe du soin de votre bien-être et de votre subsistance, qui livre son corps à de pénibles travaux, sur mer et sur terre, qui veille la nuit, seul, pendant les tempêtes, le jour par le grand froid, tandis que vous reposez chaudement, en paix et tranquille, dans votre demeure » (V, II). Vous pouvez faire une lecture, ironique et donc féministe de ce passage… ou pas. Dans *Macbeth* vous trouvez un couple qui peut rappeler celui de *House of Cards*. Ce sont toujours des personnages complexes. Sur *Lady Macbeth,* un article devenu une référence, « How Many Children Had Lady Macbeth » [L. C. Knights, 1933], réinterprète le texte à la lumière de questions sur la maternité. Le désespoir se loge souvent derrière le mal… Il y a aussi les personnages qui se déguisent, et cela interroge le genre. Dans *Comme il vous plaira*, Rosalinde est un personnage féminin joué à l'époque par un homme qui incarne une femme et qui se déguise en homme dans la pièce. Masculin et féminin se mélangent pour finalement dire : Soyons ce que l'on veut. C'est sans doute dans cette pièce que l'on trouve la meilleure expression de l'ouverture du texte shakespearien et de la liberté qu'il nous offre, quelle que soit notre culture. ◆

Propos recueillis par Aurélie Marcireau

Nous sommes tous des juifs anglais

Le Shylock du *Marchand de Venise*, même s'il dit sa part d'humanité, est conçu avec les poncifs élisabéthains colportés sur les juifs.

Le *Marchand de Venise* (1596) est une œuvre de moins en moins jouée en France, la pièce étant souvent accusée d'alimenter l'antisémitisme, qui connaît une résurgence inquiétante de ce côté-ci de la Manche. Qu'en est-il au juste ? Shakespeare y met en scène un juif qui prête mille ducats au marchand Antonio en échange d'un contrat léonin (une livre de sa chair s'il ne rembourse pas la somme à temps). Shylock, qui cherche à se venger (il reproche à Antonio de prêter de l'argent gratis et de l'avoir insulté en crachant sur sa gabardine), a en apparence tout du méchant de l'intrigue. Le fait est que, après l'expulsion des juifs d'Angleterre par Édouard Ier, ceux qui restaient étaient des convertis, même si certains continuaient de pratiquer leur culte en secret. Mais l'affaire Rodrigo Lopez allait rallumer une flambée de détestation antijuive. Ce marrane d'origine portugaise était le médecin personnel de la reine. Or, en janvier 1594, le comte d'Essex, le favori d'Élisabeth, accuse Lopez d'avoir voulu empoisonner cette dernière à l'instigation de l'ambassadeur espagnol. Le procès eut un retentissement énorme dans le pays, et Lopez fut condamné à mort, puis atrocement exécuté devant une foule hostile et ricanante. Shakespeare aurait-il cherché à exploiter le scandale ? Beaucoup se posent la question. Pourtant, le dramaturge refuse toute caricature en évitant de faire de Shylock un ogre assoiffé de sang chrétien. Il renvoie dos à dos les chrétiens hypocrites et le juif qui, malgré des velléités de vengeance qu'il exprime avec humour, n'en montre pas moins une forme d'humanité. Et c'est bien lui qui, à la fin, est la principale victime et le souffre-douleur de la comédie. ◆

François Laroque*

* Professeur émérite de littérature anglaise à la Sorbonne-Nouvelle, François Laroque est l'auteur du *Dictionnaire amoureux de Shakespeare* (Plon, 2016, rééd. poche 2023).

Ci-dessus : *Le Marchand de Venise*, acte III, scène III : *« Venise. Une rue. Entrent Shylock, Antonio, Salarino et un geôlier »* (ill. James Dromgole Linton, v. 1910).

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARIES

L'invasion du barbare

Voltaire se laissait fasciner par le génie qu'il lui trouvait tout en s'émouvant de ses goûts « barbares » ; Victor Hugo le découvrit par les traductions de son fils, qui lui inspirèrent son seul ouvrage de théorie littéraire ; Oscar Wilde en fit l'un de ses modèles ; et ses pièces ont fourni tant de scénarios au cinéma qu'il est aujourd'hui l'auteur le plus adapté. Mais saviez-vous que, avant de nous être livré dans toute sa vigueur parfois sanglante, Shakespeare avait été soigneusement édulcoré ?

ALBUM/TWO CITIES/RANK/AKG-IMAGES

***Hamlet*, réalisé et interprété par Laurence Olivier (1948).**

Will a-t-il copié Miguel?

S'il est peu probable que les deux hommes se soient croisés, il est possible qu'ils se soient rencontrés par textes interposés : Shakespeare a en effet peut-être contribué à une pièce perdue, *Cardenio*, inspirée de *Don Quichotte*.

PAR ROGER CHARTIER

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), par Juan de Jáuregui y Aguilar (1600).

INDEX FOTOTECA/BRIDGEMAN IMAGES

En 1995, l'Unesco décida que le 23 avril serait Journée mondiale du livre et du droit d'auteur. La date fut choisie parce qu'elle était celle (croyait-on) du décès de Cervantès et de celui de Shakespeare. En fait, Cervantès mourut le 22 avril 1616. Shakespeare décéda bien le 23 avril de la même année, mais selon le calendrier julien, conservé dans l'Angleterre anglicane, opposée à la réforme du pape Grégoire XIII qui avait supprimé dix jours de l'année 1582. S'il avait été espagnol, la date de sa mort serait donc le 3 mai 1616.

MANUSCRIT ET TRADUCTION

Cette quasi-coïncidence dans la mort a conduit à imaginer que, durant leur vie, Cervantès et Shakespeare s'étaient rencontrés. Ils sont les deux plus grands génies de leur temps. Comment résister à la tentation de les faire dialoguer ? Parmi les nombreuses fictions qui ont mis en scène leur rencontre, on peut penser au film d'Inés París, *Miguel y William* (2007), qui les fait tomber amoureux de la même femme ; au « roman en dialogue » de Robin Chapman, *Shakespeare's Don Quixote* (2011), dans lequel ils sont spectateurs d'une pièce intitulée *Cardenio* ; ou encore la superbe nouvelle d'Anthony Burgess, « Une rencontre à Valladolid », qui ouvre le recueil *Le Mode du diable* (1989). Rien, bien sûr, n'atteste une telle rencontre, même si l'ambassade anglaise envoyée à Valladolid entre le 6 avril et le 20 juin 1605 pour recueillir le serment de Philippe III au traité de paix signé entre l'Angleterre et l'Espagne l'année précédente peut lui donner un cadre historique. C'est cet évènement que met à profit Anthony Burgess pour imaginer que la troupe des Comédiens du Roi, dans laquelle Shakespeare était *sharer* (partenaire), acteur et auteur, accompagnait la délégation anglaise, qu'elle a représenté devant leurs hôtes espagnols plusieurs de ses pièces et qu'il a rencontré Cervantès durant les mois qui suivirent la publication de *Don Quichotte*.

Il est fort possible que les premiers exemplaires de *Don Quichotte* arrivés en Angleterre aient été acquis à l'occasion de cette ambassade. En tout cas, la bibliothèque de sir Thomas Bodley (la Bodléienne actuelle) en possédait un exemplaire en août 1605. Avant même sa traduction par Thomas Shelton, publiée en 1612, l'histoire écrite

par Cervantès est connue en Angleterre. L'attestent, entre autres, des allusions faites dans des pièces de Thomas Middleton et de George Wilkins publiées en 1607 et dans deux pièces de Ben Jonson, *The Alchemist* et *Epicœne*, représentées avant 1610.

Comment le livre de Cervantès a-t-il été connu en Angleterre avant la publication de sa traduction en 1612 ? D'abord, parce que celle-ci a pu être lue en manuscrit : dans la dédicace de son livre, Thomas Shelton indique qu'il a achevé la tâche « cinq ou six ans » auparavant, soit en 1607 ou 1608. Ensuite, parce que d'assez nombreux lecteurs anglais savaient l'espagnol et pouvaient lire *Don Quichotte* dans l'une de ses éditions parues avant 1612. Parmi eux, des aristocrates comme John Harington ou Walter Raleigh, et des écrivains tels que John Donne, Thomas Middleton et John Fletcher.

John Fletcher, qui mobilisa dans treize de ses pièces les œuvres de Cervantès (en particulier les *Nouvelles exemplaires*), est le dramaturge qui nous conduit à la seule véritable rencontre entre Shakespeare et Cervantès. L'hypothèse repose sur les liens noués entre trois dates. Le 20 mai 1613, les Comédiens du Roi reçoivent soixante livres pour avoir représenté six pièces à la cour. L'une a pour titre *Cardenio*. Quelques semaines plus tard, ils reçoivent six livres supplémentaires pour la représentation durant la visite de l'ambassadeur du duc de Savoie d'une pièce « called *Cardenna* ». S'il s'agit bien de la même pièce, celle-ci a dû être représentée en janvier ou février 1613, et elle a porté sur la scène du palais royal de Whitehall les amours et les désamours du personnage Cardenio, mais aussi de Luscinda, de Fernando et de Dorotea, tels qu'ils sont contés au fil des chapitres de *Don Quichotte*.

LE FANTÔME D'UNE PIÈCE

Le 9 septembre 1653, le libraire-éditeur Moseley fait enregistrer par la communauté des libraires et imprimeurs de Londres son droit de propriété sur quarante et un titres. L'un d'eux est ainsi rédigé : « *The History of Cardenio,* by Mr. Fletcher. & Shakespeare ». L'attribution est vraisemblable puisque les années 1612 et 1613 sont celles de la collaboration entre Shakespeare, retiré à Stratford, et Fletcher, qui composent ensemble *All Is True,* c'est-à-dire *Henry VIII*, et *The Two Noble Kinsmen (Les Deux Nobles Cousins).* Moseley, toutefois, ne publia jamais la pièce.

L'histoire aurait pu en rester là si Lewis Theobald, dramaturge et éditeur, n'avait fait représenter en 1727 (et publié l'année suivante) une pièce intitulée *Double Falshood, or The Distrest Lovers.* Elle est présentée sur la page de titre comme « Originellement écrite par William Shakespeare et maintenant révisée et adaptée pour la scène par Mr. Lewis Theobald ». L'intrigue proposait l'histoire des quatre amants malheureux, mais finalement réunis, dotés par Theobald de noms différents de ceux qu'ils portent dans *Don Quichotte*. Theobald prétendait posséder plusieurs copies de la pièce originale, dont la plus ancienne datait, selon lui, des années 1660. L'authenticité shakespearienne

Illustration de *Cardenio* pour *Le Théâtre français au xvie et au xviie siècle*, d'Édouard Fournier (1873).

COMMENT RÉSISTER À LA TENTATION DE FAIRE DIALOGUER LES DEUX PLUS GRANDS GÉNIES DE LEUR TEMPS ?

de *Double Falshood* n'emporta pas une conviction unanime. Certains, comme Alexander Pope, insinuèrent que la pièce pouvait être une pure falsification de Theobald, d'autres y reconnurent la main de Fletcher. En tout cas, Theobald décida de ne pas l'inclure dans son édition des œuvres de Shakespeare publiée en 1733.

C'est à partir de ces trois dates (1613, 1653, 1727) que s'est construit le mythe de *Cardenio* qui a marqué la critique littéraire, les fictions romanesques et les productions théâtrales. La recherche du manuscrit perdu a fourni une bonne matière pour les enquêtes policières de Jasper Fforde *(Délivrez-moi*, 2002) ou de Jennifer Lee Carrell *(L'Énigme Shakespeare,* 2007). Par ailleurs, l'idée qu'une pièce de Shakespeare, qui plus est inspirée par Cervantès, soit perdue a paru intolérable. De là, les trois solutions proposées par les auteurs et les metteurs en scène : soit décider que *The History of Cardenio* n'a pas disparu mais a été dissimulé sous un autre titre (par exemple, malgré les invraisemblances, *The Second Maiden's Tragedy)*; soit écrire une pièce intitulée *Cardenio* sans prétendre qu'elle est celle qui fut composée par Shakespeare (c'est le parti suivi par Stephen Greenblatt et Charles Mee, en 2008) ; soit considérer que Theobald a dit vrai et retrouver dans *Double Falshood* les traces de Shakespeare et de Fletcher. C'est le cas avec la reconstruction de *The History of Cardenio,* présentée par Gary Taylor en 2009 comme une « collaboration posthume ». Grâce aux parallèles permis par les corpus textuels électroniques, une telle reconstruction exclut tout ce qui revient en propre à Theobald pour ne garder que les vers et les passages en prose où se reconnaissent le style de Shakespeare et celui de Fletcher.

L'obsession pour *Cardenio* est donc hantée par le fantôme de Shakespeare, même si la pièce a été écrite en collaboration, même si Fletcher en est sans doute le principal auteur, même si ce qu'a écrit Shakespeare ne peut être lu que dans la réécriture de Theobald. Sans Moseley et le registre de 1653, *Cardenio* serait une pièce perdue, mais pas une pièce shakespearienne, et son sort serait celui des centaines de pièces dont seul le titre est connu. Mais un autre fantôme lui est venu en aide : celui de Cervantès. Après tout, *Love's Labour's Won* (« Peines d'amour gagnées ») est sans doute une autre pièce shakespearienne perdue, mais aucun dramaturge ou metteur en scène n'a entrepris de la ressusciter. ◆

Biographie

Historien, directeur d'études à l'EHESS et professeur au Collège de France, **Roger Chartier** est spécialiste des pratiques de lecture et d'édition. Il est notamment l'auteur de *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue* (Gallimard, 2011).

LOOK AND LEARN/BRIDGEMAN IMAGES

Des débuts difficiles en France

Inconnu au temps de Corneille et de Racine, regardé avec suspicion par Voltaire, porté aux nues par Stendhal : en un siècle, Shakespeare est devenu le héraut du théâtre moderne. Une ascension qui a plus marqué la réflexion sur le théâtre que la pratique.

Le XVI^e^ siècle français aura été italien ; le XVII^e^, espagnol ; le XVIII^e^, anglais ; et le XIX^e^, allemand. Voilà comment peuvent se résumer les influences étrangères en France. La Renaissance, encore latine et nouvellement grecque, s'est tournée vers Boccace, Pétrarque, l'Arioste et Le Tasse ; le classicisme, vers l'anonyme *Vida de Lazarillo de Tormes,* la *Diane* de Montemayor, Cervantès et Calderón. La politique avait sa part dans ces choix : deux reines, reines mères et régentes italiennes – Catherine et Marie de Médicis – et une reine, reine mère et régente espagnole – Anne d'Autriche – ne sont pas étrangères à ces orientations. Le pouvoir – qu'il soit monarchique ou républicain – a toujours joué un rôle déterminant dans la politique culturelle de notre pays[1].

Ce n'est qu'à la fin du siècle de Louis XIV – après la révocation de l'édit de Nantes, en 1685 – que l'Angleterre devient une référence importante. Mais peu de Français apprennent la langue. Fontenelle, curieux de tout, parle l'italien et l'espagnol, mais ignore l'anglais. Montesquieu le parle à peine, malgré un séjour de plus d'un an au cours duquel il avait étudié le système politique anglais. Les premiers dictionnaires bilingues sont ceux de Guy Miège, à la fin du XVII^e^ siècle, qui ne veut pas tant faire connaître l'anglais en France que montrer aux Anglais que le français est en passe de devenir la nouvelle langue universelle en Europe. Puis Abel Boyer a fourni aux Français l'instrument de travail dont ils avaient besoin, avec son *Dictionnaire royal françois-anglois, et anglois-françois,* publié en France en 1729.

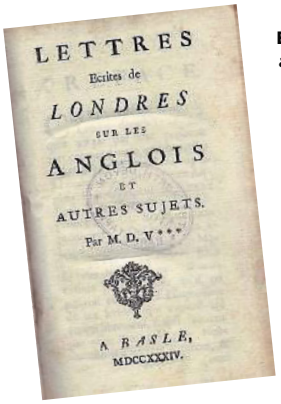
***Voltaire à l'âge de 24 ans,* par Nicolas de Largillière (1728).**

MUSÉE CARNAVALET/CC0 PARIS MUSÉES

UN GÉNIE « BARBARE »

Si les œuvres de Hobbes, de Bacon, de Locke, de Shaftesbury ou de Pope ont été traduites dès la fin du XVII^e^ ou le début du XVIII^e^ siècle et ont contribué à déclencher cette « crise de la conscience européenne (1680-1715) » décrite par Paul Hazard dès

1935[2], et qui est comme le lever de rideau du Siècle des lumières, les témoignages directs sur la vie culturelle anglaise sont rares et, partant, rares les allusions à Shakespeare. Béat de Muralt, dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français,* de 1725, parle plus longuement de Ben Jonson que de Shakespeare, et c'est pour souligner que ses comédies n'égalent pas celles de Molière. Il faut attendre Voltaire, qui, à la suite de ses démêlés avec le marquis de Rohan, s'était réfugié en Angleterre en 1726 et y avait séjourné trois années, pour que les Français soient informés avec quelque précision sur leurs voisins d'outre-Manche, leurs institutions, leurs habitudes, leur religion, leur littérature, leur théâtre.


LETTRES
Ecrites de
LONDRES
SUR LES
ANGLOIS
ET
AUTRES SUJETS.
Par M. D. V***
A BASLE,
MDCCXXXIV.

Édition originale des *Lettres anglaises* de Voltaire (1734).

Écrites dès son retour et publiées en 1734, ses *Lettres philosophiques*, ou *Lettres anglaises,* ont connu un succès considérable ; plus de vingt mille exemplaires vendus en quelques années. C'est la dix-huitième de ces lettres (sur vingt-cinq) qui traite de Shakespeare. Elle est intitulée « Sur la tragédie » et commence ainsi : « Les Anglais avaient déjà un théâtre aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des tréteaux. Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais, florissait à peu près dans le même temps que Lope de Vega ; il créa le théâtre ; il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût, et sans la moindre connaissance des règles[3]. » C'est à Shakespeare que les Anglais doivent non seulement leur théâtre, mais leur langue, comme les Grecs doivent la leur à Homère, les Romains le latin à Térence, les Italiens la leur à Pétrarque, et les Espagnols à Lope de Vega. « C'est Shakespeare – renchérit-il dans son *Discours de réception à l'Académie française*, le 9 mai 1746 – qui, tout barbare qu'il était, mit dans l'anglais cette force et cette énergie qu'on n'a jamais pu augmenter depuis sans l'outrer, et par conséquent sans l'affaiblir. »

Deux idées à retenir : la première, qui a prévalu jusqu'à une époque récente, c'est que ce sont les grands écrivains qui « font » la langue. Puis, que « génie » n'est pas synonyme de « goût », que les deux notions se situent même souvent à l'opposé. Ce que précise, en s'appuyant sur l'exemple de Shakespeare, l'article « Génie » de l'*Encyclopédie* (t. VII, 1757), longtemps attribué à Diderot, mais dont on crédite aujourd'hui le marquis de Saint-Lambert : « Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature ; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment ; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps ; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées ; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître : pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée ; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau : Homère est plein de génie, et Virgile d'élégance. Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. »

L'argumentation de Voltaire s'inscrit dans cette ligne. Toutefois, avec les années, sa fascination devant le génie cède devant les réticences formulées au nom du goût. Shakespeare est un génie, mais un génie « barbare ». Ses pièces, très appréciées par les Anglais, sont impropres à une scène française. Il faut donc en extraire les meilleurs morceaux et les adapter au public. Non pas en les traduisant « mot pour mot », mais en respectant les règles du goût français. Et Voltaire d'illustrer son propos en adaptant, non sans mérite, le célèbre monologue de *Hamlet*, « To be, or not to be », transcrivant les vers blancs, composés de pentamètres iambiques non rimés, en alexandrins classiques :

Demeure; il faut choisir et passer [à l'instant
De la vie à la mort, et de l'être au néant :
Dieux cruels, s'il en est, éclairez mon [courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui [m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur et [mon sort?
Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que [la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique [asile;
Après de longs transports, c'est un [sommeil tranquille :
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux [réveil
Doit succéder peut-être aux douceurs [du sommeil.

Rien ne vaut à ses yeux le contact avec une transposition, forcément imparfaite, de l'original. Voltaire a-t-il lui-même mis à « profit » le modèle shakespearien ? À peine. Ce ne sont ni Orosmane poignardant Zaïre, ni Palmire se suicidant, ni Sémiramis mourant sur scène, qui ont révolutionné le théâtre français, engoncé pour près d'un siècle encore dans ses règles classiques. Et le spectre du roi, évoqué dans *Sémiramis* (1748), n'est qu'un pâle reflet du fantôme du roi assassiné dans *Hamlet*.

IL FAUT ATTENDRE VOLTAIRE POUR QUE LES FRANÇAIS SOIENT INFORMÉS AVEC QUELQUE PRÉCISION SUR LEURS VOISINS D'OUTRE-MANCHE, LEURS INSTITUTIONS, LEURS HABITUDES, LEUR RELIGION, LEUR LITTÉRATURE, LEUR THÉÂTRE

ADAPTATIONS ET RÉSUMÉS

Le monologue de *Hamlet*, Voltaire le fait suivre d'un autre morceau choisi, emprunté à John Dryden, fort en vogue tout au long du XVIIIe siècle anglais. Là encore, il s'agit de savoir choisir et séparer le bon grain de l'ivraie. « C'est dans ces morceaux détachés que les tragiques anglais ont jusqu'ici excellé : leurs pièces presque toutes barbares, dépourvues de bienséances, d'ordre, de ressemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit[4]. » Les Anglais eux-mêmes ont donc retranché des pièces de Shakespeare les passages les plus •••

DR

débridés, ceux où sont confondus temps et lieux, où le sang coule sur une scène jonchée de cadavres et traversée d'apparitions. Leur pratique des morceaux choisis n'en est-elle pas la preuve ? Parallèlement à une plus grande retenue observée sur la scène anglaise, on constate, en France, un intérêt croissant pour un « théâtre de la cruauté » à la manière de Crébillon père (1674-1762), le rival de Voltaire, ou de Jean-Baptiste Gresset (1709-1777), dont les pièces annoncent le mélodrame de la fin du XVIII[e] et du XIX[e] siècle et auquel Shakespeare allait en partie être assimilé[5].

C'est également un Shakespeare rendu conforme au goût français du milieu du XVIII[e] siècle que présente Pierre Antoine de La Place (1707-1793) dans les quatre premiers volumes de son *Théâtre anglois*, publié entre 1746 et 1749. Dans son « Discours sur le théâtre anglois », placé, avec une « Vie de Shakespeare », en tête du premier volume, La Place justifie ses choix et s'explique sur sa pratique de traducteur. Constatant que la poésie de Pope, les essais de Locke, les romans de Defoe sont appréciés en France, et que la culture anglaise jouit d'une faveur se muant parfois en anglomanie, il estime qu'il est temps de faire une place au théâtre, premier des genres littéraires après l'épopée. La popularité persistante de Shakespeare en Angleterre fournit une raison suffisante de s'intéresser à lui, car « comment se persuader qu'un peuple entier soit dupe d'un faux mérite » ? Peu importe que le dramaturge « ait travaillé dans un goût différent du nôtre, cette raison même ne doit servir qu'à redoubler notre curiosité ». Shakespeare ne devait-il pas, en plus, faire certaines concessions à ce public qui lui permettait de gagner sa vie ? Toutefois, les valeurs de vérité et de beauté sont les mêmes, elles sont universelles. « Le vrai et le beau ne sont qu'un », bien que ce principe général soit sujet à des « modifications relativement au génie, aux mœurs, aux usages, au goût même des différents pays ». Alors, plutôt que des extraits, La Place se risque à traduire – fort librement – dix pièces plus ou moins dans leur intégralité et d'en résumer vingt-six autres.

Pierre Antoine de La Place (1707-1793). Ci-dessous : Stendhal (1783-1842).

DANS SES VINGT-SIX RÉSUMÉS, ANTOINE DE LA PLACE RETRANCHE LES SCÈNES QUI LUI PARAISSENT INUTILES, CORRIGE UN STYLE JUGÉ TROP IMAGÉ OU TROP GROSSIER

L'idée de perfectibilité étant dans l'air, La Place estime que chacun des systèmes dramatiques est amendable, l'un au contact avec l'autre, le français s'émancipant quelque peu des contraintes de l'art classique et l'anglais domestiquant l'expression trop brutale de la passion. Dans ses vingt-six résumés, il retranche les scènes qui lui paraissent inutiles, corrige un style jugé trop imagé ou trop grossier. Son but est de donner à lire un théâtre dont il veut faire sentir l'originalité, sans pour autant choquer le lecteur français. Voici la version, en prose, qu'il propose du fameux monologue de Hamlet (les scènes précédentes et les suivantes ne figurent que sous forme de résumés) : « Être, ou n'être plus ? arrête, il faut choisir !… Est-il plus digne d'une grande âme, de supporter l'inconstance, & les outrages de la fortune, que de se révolter contre les coups ?… Mourir… Dormir… Voilà tout. Et si ce sommeil met fin aux misères de l'humanité, ne peut-on pas du moins le désirer sans crime ? Mourir… Dormir… Rêver peut-être !… fatale incertitude !… Qu'espère-t-on gagner, en se délivrant des maux de ce monde, si l'on ignore quel sera son sort dans l'autre ? » Malgré ses approximations, la version de La Place avait le mérite de rompre avec certaines timidités de Voltaire.

C'est également à la lecture et non à la représentation théâtrale qu'étaient destinés les vingt volumes d'adaptations de Pierre Le Tourneur publiés entre 1776 et 1782. Bien que ses traductions ressemblent à de belles infidèles, la préface est pleine d'enthousiasme pour la liberté et la vérité des pièces de Shakespeare, pour l'émotion nouvelle devant la nature et des paysages, qui sont qualifiés de « romantiques ». Le premier à concevoir Shakespeare pour la scène fut Jean-François Ducis (1733-1816). En 1769, la Comédie-Française monte son *Hamlet*, dont voici, à titre de comparaison, le fameux monologue :

Je ne sais que résoudre… immobile…
[troublé
C'est rester trop longtemps de mon doute
[accablé;
C'est trop souffrir la vie et le poids qui me
[tue.
Eh ! qu'offre donc la mort à mon âme
[abattue?
Un asile assuré, le plus doux des chemins
Qui conduit au repos les malheureux
[humains.
Mourrons; que craindre encor quand on a
[cessé d'être?
La mort… c'est le sommeil… c'est un réveil
[peut-être.

MEISTERDRUCKE - PALAIS DE VERSAILLES

Représentation d'*Othello* dans *Les Enfants du paradis*, un film de Marcel Carné (1945).

DILTZ/BRIDGEMAN IMAGES

Ce sont six pièces que Ducis a transformées en tragédies classiques, n'hésitant pas à modifier leur trame, réduisant par exemple les seize personnages principaux d'*Othello* à sept, dont un seul garde son nom, faisant du drame de la jalousie celui d'une jeune fille désobéissante, prévoyant même deux dénouements au choix : dans l'un, l'héroïne est poignardée par son mari (fin plus noble que celle par étouffement) ; dans l'autre, un messager arrive à temps pour expliquer à Othello son erreur et éviter la catastrophe finale.

Malgré ces aménagements, Voltaire s'insurge contre l'envahissement de la scène française par ces procédés barbares. En vain. Les adaptations se font de plus en plus nombreuses. Louis-Sébastien Mercier en proposera plusieurs, dont un *Roméo et Juliette* qui se termine par un mariage et un *Roi Lear* transformé en drame bourgeois. La contamination par les nouveaux genres dramatiques de la comédie larmoyante et du drame est patente. Quant à Shakespeare, il servit de caution à tous ceux qui mettaient le « génie » au-dessus du « goût ».

UN SECTEUR SOUMIS AUX LOIS DU MARCHÉ

En 1823, Stendhal, par provocation, place Shakespeare au-dessus de Racine et réclame qu'enfin des traductions intégrales remplacent les adaptations. Mais ce seront encore des adaptations et non des traductions que fournira Vigny[6], avec *Roméo et Juliette*, *Shylock* (d'après *Le Marchand de Venise*) et *Le Maure de Venise* (d'après *Othello*). Quant à sa *Maréchale d'Ancre* (1831), inspirée de la vie de Léonora Dori, la sœur de lait de Marie de Médicis, exécutée et brûlée pour sorcellerie, elle ne peut rivaliser avec aucune des pièces historiques de Shakespeare.

Deux fois, en 1822 et en 1827-1828, des acteurs anglais étaient venus à Paris jouer du Shakespeare en anglais, la première fois sans succès, la seconde en remportant un triomphe, à l'Odéon, aux Italiens et une fois même à la Comédie-Française. Shakespeare est désormais l'emblème du théâtre romantique, d'un théâtre libéré, jusqu'à un certain point, du carcan classique. Mais le théâtre romantique n'arrive à s'imposer sur la scène que durant quelques années, peu avant et peu après 1830. Après quoi, le retour à la tradition classique d'une part et le théâtre de boulevard de l'autre rendent difficiles les expérimentations dans un secteur de plus en plus soumis aux lois du marché. Il n'empêche, Shakespeare fait désormais partie du paysage, à preuve la représentation d'*Othello* dans *Les Enfants du paradis*, avec Frédérick Lemaître dans le rôle-titre. Quant à la plus shakespearienne de toutes les pièces romantiques françaises, *Lorenzaccio*, de Musset, elle ne sera montée que bien après la mort de l'auteur, dans une version édulcorée. Car la représentation des trente-six scènes, réparties en cinq actes, exigeant une soixantaine de décors et mobilisant plusieurs douzaines de comédiens, nécessiterait au moins trois soirées.

VERS 1830, SHAKESPEARE DEVIENT L'EMBLÈME DU THÉÂTRE ROMANTIQUE, D'UN THÉÂTRE LIBÉRÉ, JUSQU'À UN CERTAIN POINT, DU CARCAN CLASSIQUE

Après le romantisme, l'histoire des traductions shakespeariennes repart de plus belle. C'est François-Victor Hugo qui, pour tromper l'ennui d'avoir à partager l'exil de son père à Jersey et à Guernesey, s'est attaqué à tout Shakespeare. Quinze volumes, de 1859 à 1865, vers et prose mêlés, comme dans l'original. Une version qui essaie de respecter les aspérités de l'original et qui continue à être utilisée par les gens de théâtre d'aujourd'hui. Elle est faite pour la scène et, détail non négligeable, libre de droit… Quant aux traducteurs qui, depuis, ont proposé de nouvelles solutions, ils sont légion, d'André Gide à Yves Bonnefoy, de Pierre Leyris à Henri Fluchère, de Michel Grivelet à Gilles Monsarrat, de Jean-Louis Curtis à Jean-Michel Déprats *(lire p. 48-51).* Preuve de l'inépuisable richesse du texte shakespearien et de la distance infranchissable qui sépare la scène anglaise de la scène française. ◆

Robert Kopp

1. Voir *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Philippe Van Tieghem, PUF, 1961.
2. *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paul Hazard, Boivin, 1935 : 3 volumes, dont 1 de notes, malheureusement supprimé dans les rééditions ultérieures bien qu'il en constitue le socle. Voir aussi la somme récente et désormais indispensable *L'Europe des Lumières, 1680-1820*, Bernard et Monique Cotteret, Perrin, 2023.
3. *Lettres philosophiques*, dans *Mélanges*, Voltaire, préfacé par Emmanuel Berl, édité par Jacques Van den Heuvel, Bibliothèque de La Pléiade, 1961.
4. *Ibid.*
5. Voir la réédition en cours du *Théâtre complet* de Crébillon père par Magali Soulatges, Classiques Garnier, t. I, 2012, t. II, 2018, et de celui de Gresset par Jacques Cormier, Classiques Garnier, 2022. Une première vague de « théâtre de la cruauté » avait existé au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, voir le choix de textes publié sous la direction de Christian Biet chez Robert Laffont, « Bouquins », 2006.
6. Voir « Sous le masque de Shakespeare : Vigny "traducteur" », Michel Cambien, *Romantisme*, n° 79, 1993, en ligne.

Miroir, mon beau miroir…

Dans son *William Shakespeare* (1864), l'auteur des *Misérables*, alors en exil, s'appuie sur son illustre prédécesseur pour développer des conceptions qui lui sont propres.

Le *William Shakespeare* de Victor Hugo, paru le 14 avril 1864, est le premier livre important consacré en France au dramaturge anglais. Bien plus : c'est un cri d'admiration et d'amour lancé à la face du monde des lettrés par le plus connu de tous les auteurs français vivants. *Les Misérable*s, publiés deux ans plus tôt, avaient été un succès mondial, qui avait aussi consacré Victor Hugo comme le principal opposant républicain à Napoléon III, d'autant qu'il avait refusé de profiter de la loi d'amnistie de 1859, qui lui aurait permis de revenir en France… C'est durant son exil qu'est né son *William Shakespeare*. Conçu comme une œuvre de circonstance, l'ouvrage s'est transformé en une méditation de haute tenue sur la place et la fonction du génie créateur dans l'histoire de l'humanité. C'est en quelque sorte le *Qu'est-ce que la littérature?* de Victor Hugo, ses autres textes théoriques se limitant à des articles et à des préfaces.

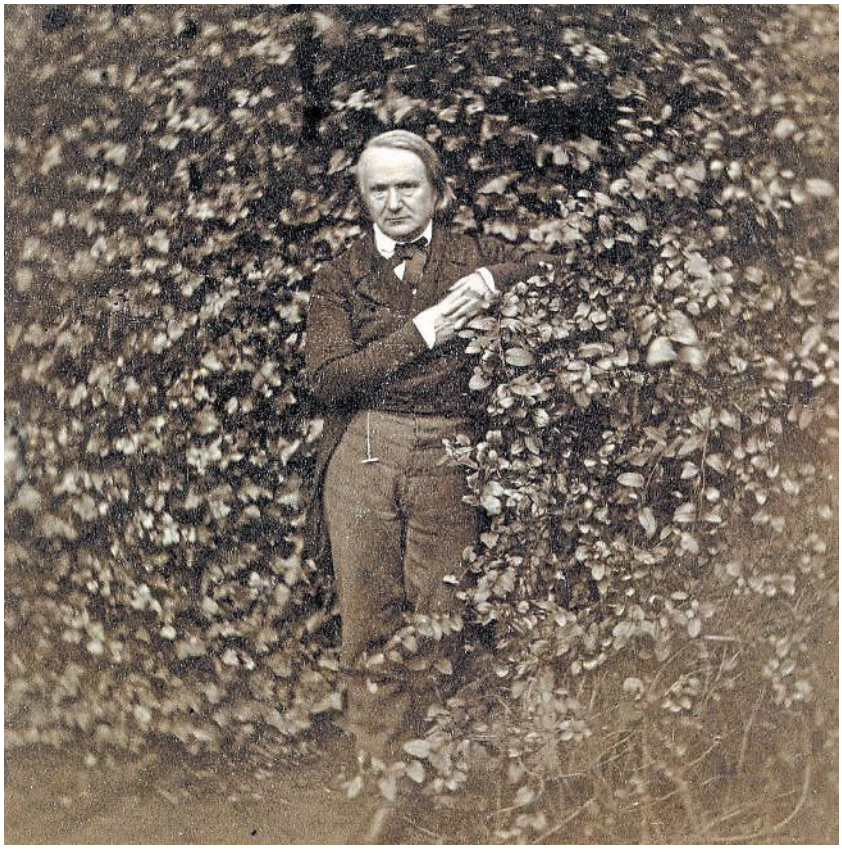
UNE NOUVELLE TRADUCTION

Les circonstances à l'origine de l'ouvrage sont évoquées dans les premières pages. La scène est à Marine Terrace, à Jersey, au début des années 1850 : « Un matin de la fin de novembre, deux des habitants du lieu, le père et le plus jeune des fils, étaient assis dans la salle basse. Ils se taisaient, comme des naufragés qui pensent. […] Tout à coup, le fils éleva la voix et interrogea le père : – Que penses-tu de cet exil ? – Qu'il sera long. – Comment comptes-tu le remplir ? Le père répondit : – Je regarderai l'Océan. Il y eut un silence. Le père reprit : – Et toi ? – Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare[1]. » Il disait vrai : François-Victor Hugo, le quatrième des cinq enfants du poète, s'est attaqué à tout Shakespeare, publiant, entre 1859 et 1864, quinze volumes de traductions chez l'éditeur Pagnerre. Pour le père, c'était enfin l'occasion de se familiariser avec l'œuvre du dramaturge. Car Victor Hugo ne savait pas l'anglais et ne connaissait Shakespeare que par la traduction approximative de Le Tourneur.

Sans doute Nodier lui avait-il fait part de son enthousiasme pour le grand Anglais, ou Vigny, ou Émile Deschamps. Il ne pouvait ignorer non plus les deux *Racine et Shakespeare* de Stendhal, de 1823 et 1825. Mais sa connaissance de celui dont il avait fait, dès 1827, le représentant de ce genre moderne qu'était à ses yeux le drame, « qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie[2] », restait assez superficielle. C'est grâce à la traduction de son fils qu'il est entré dans l'intimité de Shakespeare, car cette nouvelle traduction n'élague pas l'original, contrairement aux précédentes, et ne l'édulcore pas non plus, mais essaie de rendre les aspérités du texte anglais, d'épouser ses différents registres, de rendre la version française propre à être jouée – et elle y réussit si bien qu'elle est encore en usage parmi les gens de théâtre.

UN LIVRE « PLEIN DE BEAUTÉS ET DE BÊTISES »

Les premiers volumes paraissent l'année de *La Légende des siècles*. Comment le père pourrait-il attirer l'attention sur le travail du fils ? Les célébrations prévues pour 1864 tant en Angleterre qu'en France à l'occasion du tricentenaire de la naissance du dramaturge pourraient fournir une occasion rêvée. Victor Hugo envisage une « Préface » à cette nouvelle traduction. Elle ne paraîtra qu'en 1865, dans le tome XV et dernier du travail de François-Victor Hugo, avant d'être reprise



Victor Hugo, dans le jardin de Hauteville House, photographie de Charles Hugo (1856).

MAISONS DE VICTOR HUGO PARIS-GUERNESEY/CCO PARIS MUSÉES

en tête du tome premier de la réédition. Car Victor Hugo, s'étant emparé du cas Shakespeare, y avait trouvé le prétexte pour soulever l'ensemble des problèmes relatifs à la création littéraire et artistique.

« À l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à [mon] esprit », écrit-il dans la préface à *William Shakespeare*. Cet « agrandissement » de la perspective nécessitait un livre à part. Victor Hugo l'a donné à l'éditeur des *Misérables*, Lacroix-Verboeckhoven, à la fin de 1863, pour qu'il soit publié au moment des célébrations du tricentenaire, qui devaient comporter, à Paris, un grand banquet républicain présidé *in absentia* par Victor Hugo.

François-Victor Hugo (1828-1873), photographie d'Edmond Bacot (1862).

Ci-dessous : couverture des *Œuvres complètes* de W. Shakespeare, traduites par François-Victor Hugo, tome premier (1864).

On sait que cette cérémonie, qui devait servir la gloire de Hugo autant que celle de Shakespeare, n'était pas au goût de tous. Baudelaire, qui refusa d'y participer, dénonça ce qu'il considérait comme un coup monté par un article anonyme publié dans *Le Figaro*, alors bihebdomadaire. Il y voyait une grossière manipulation pour « préparer et chauffer le succès du livre de V. Hugo sur Shakespeare, livre qui, comme tous ses livres, plein de beautés et de bêtises, va peut-être encore désoler ses plus sincères admirateurs ». Et, parmi ces bêtises, il y avait celle d'associer littérature et progrès, littérature et démocratie. Une alliance « adultère », « monstrueuse et bizarre », qui s'était faite, en 1848, entre « l'école littéraire de 1830 et la démocratie » : « Olympio [Victor Hugo] renia la fameuse doctrine de *l'art pour l'art,* et depuis lors, lui, sa famille et ses disciples n'ont cessé de prêcher le peuple, de parler pour le peuple, et de se montrer en toutes occasions les amis et les patrons assidus du peuple. » Ainsi, tous les grands textes ont pris des couleurs révolutionnaires. Shakespeare, Balzac ont été « socialistes », sans le savoir.

« Supercherie » que l'auteur des *Fleurs du Mal* range parmi « les stupidités propres à ce XIXe siècle ». Le banquet fut interdit, sans que l'on sache si l'article de Baudelaire y était pour quelque chose.

GÉNIE ET PROPHÈTE

Quant au *William Shakespeare* de Victor Hugo, il est imposé comme la dernière grande profession de foi romantique, érigeant le poète au rang de prêtre de cette « immense Bible humaine, composée de tous les prophètes, de tous les poètes, de tous les philosophes[3] », qui servira de guide à une humanité régénérée par la Révolution. Car « les poètes sont les premiers éducateurs du peuple » ; c'est « la littérature qui sécrète la civilisation ». Il convient donc de récrire l'histoire et de montrer que les hommes de pensée sont plus importants que les hommes d'action. Ainsi, Dante est plus important que Charlemagne, Shakespeare plus important que Charles Quint, Voltaire plus important que Louis XIV.

CONÇU COMME UNE ŒUVRE DE CIRCONSTANCE, L'OUVRAGE S'EST TRANSFORMÉ EN UNE MÉDITATION DE HAUTE TENUE SUR LA PLACE ET LA FONCTION DU GÉNIE CRÉATEUR DANS L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ

La première partie du livre se présente, en partant de Shakespeare, comme une vaste histoire des grands génies de l'humanité : « L'esprit humain a une cime. Cette cime est l'idéal. Dieu y descend, l'homme y monte. Dans chaque siècle, trois ou quatre génies entreprennent cette ascension. » Après la nature du génie, Victor Hugo analyse sa fonction pour prophétiser, dans la troisième partie de son livre, son avènement. À chaque fois, Shakespeare lui sert d'embrayeur, car il est comme la préfiguration du romantisme. Les contradictions dans lesquelles se débattent ses personnages ne sont-elles pas celles de l'homme moderne, cet être double, à la limite de plusieurs mondes ? Ce qui caractérise, aux yeux de Victor Hugo, le XIXe siècle, c'est que, après la révolution politique, il y a eu la révolution littéraire et sociale : « Romantisme et socialisme, c'est, on l'a dit avec hostilité, mais avec justesse, le même fait. » La réaction ne s'y est pas trompée, qui essaie d'opposer à la littérature romantique un nouveau classicisme. Mais les heures du despotisme sont comptées. Et le livre se termine par l'évocation de la montée des « vraies étoiles », dont, avec Shakespeare, Hugo pense faire partie.

Manifeste littéraire, pamphlet politique, essai philosophique, le *William Shakespeare* est aussi un livre autobiographique, parce qu'il s'inscrit dans la situation d'exilé de son auteur, mais aussi parce qu'à chaque étape Hugo invite le lecteur à comparer la situation de son modèle à la sienne, pour ce qui est de son rapport au pouvoir, de ses relations avec le public, de la situation du théâtre. Irait-on jusqu'à dire que cette biographie est une autobiographie en miroir ? À relever certains détails, on serait tenté de le faire ; ainsi, quand Hugo s'identifie aux personnages du grand dramaturge – tel le roi Lear, lors de la mort de Cordelia, qui lui rappelle la mort de Léopoldine : « Demeurer après l'envolement de l'ange, être le père orphelin de son enfant, être l'œil qui n'a plus la lumière, être le cœur sinistre qui n'a plus la joie, étendre les mains par moments dans l'obscurité, et tâcher de ressaisir quelqu'un qui était là […]. » ◆

Robert Kopp

1. *William Shakespeare*, Victor Hugo, éd. de Michel Crouzet, Folio classique, 2018. Toutes les références renvoient à cette édition comprenant de nombreux textes complémentaires et d'excellents commentaires.
2. Préface de *Cromwell*, citée d'après *Œuvres complètes, Critique,* Victor Hugo, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.
3. *William Shakespeare*, *op. cit,* et citations suivantes.

DR - MAISONS DE VICTOR HUGO PARIS-GUERNESEY/CCO PARIS MUSÉES

Oscar Wilde, par Napoleon Sarony (1882).

Un William de chair et de sang

Grand lecteur de Shakespeare, l'auteur de *Dorian Gray* ne vénérait pas en lui la statue, mais un auteur digne d'être suivi, pour son génie et pour le défi posé par ses *Sonnets* à la morale victorienne.

PAR PASCAL AQUIEN

« Dans mon prochain livre sur Shakespeare, je me demanderai si les commentateurs de *Hamlet* sont fous ou bien s'ils se contentent de faire semblant », annonçait Oscar Wilde. Shakespeare occupe une place essentielle dans l'œuvre de l'écrivain irlandais. D'une part, l'influence stylistique du dramaturge est perceptible dans nombre de ses écrits, en particulier ses ouvrages de jeunesse. C'est le cas des *Poèmes* (1881) ou encore de *La Duchesse de Padoue* (1883), pastiche du théâtre élisabéthain. D'autre part, Shakespeare est pour lui, de façon plus thématique que stylistique, une source d'inspiration féconde, et c'est là, bien plus que dans l'imitation, que s'affirme son originalité.

Le Portrait de Dorian Gray (1891), l'unique roman d'Oscar Wilde, introduit ainsi un personnage clé, Sibyl Vane. Celle-ci est une actrice shakespearienne exceptionnelle, dont le talent est d'autant plus remarquable que le théâtre qui l'emploie est sordide. Plus exactement, elle est une interprète brillante jusqu'au moment où, vivement éprise de Dorian Gray, elle ne parvient plus à incarner les rôles d'amoureuses – par exemple, Juliette de *Roméo et Juliette*, Rosalinde de *Comme il vous plaira* ou Béatrice de *Beaucoup de bruit pour rien* – dans lesquels elle excellait. Or ce qu'aimait Dorian en elle était ce talent, et non pas l'amour vrai que pourtant elle lui portait. Abandonnée, Sibyl se donne la mort en s'empoisonnant avec des produits toxiques, ceux-là mêmes qui entraient dans la composition de ses maquillages de scène. Avec ce personnage, Wilde trouvait une façon originale d'illustrer l'une de ses thèses récurrentes, le caractère inévitable du conflit entre l'art et la vie, voire leur incompatibilité, le prix à payer étant toujours la mort, ici point de rencontre entre la fiction romanesque et le drame : Sibyl meurt en effet comme un personnage shakespearien, en l'occurrence… comme Roméo.

W. H., INSPIRATEUR DES *SONNETS*

Le dramaturge se trouve également au centre de deux essais. En 1885, Wilde publia « Shakespeare et le costume de scène », reparu sous une forme remaniée en 1891 dans *Intentions* sous le titre de « La vérité des masques ». Contre toute attente, Wilde, qui d'ordinaire pourfend le naturalisme au nom de l'autonomie de l'art vis-à-vis du réel, y défend le réalisme dans le choix des costumes de scène (par exemple dans la représentation

LIBRARY OF CONGRESS

« Le portrait de Mr. W. H. » a été publié pour la première fois dans *Blackwood's Edinburgh Magazine*, en juillet 1889.

des drames historiques), leur authenticité, leur crédibilité, lui paraissant nécessaire à la création d'une illusion théâtrale.

Le deuxième texte, « Le portrait de Mr. W. H. » (1889), se situe à mi-chemin entre l'essai et la fiction. Le personnage mystérieux désigné par les initiales « W. H. » est l'inspirateur supposé des *Sonnets* de Shakespeare, mais aussi l'amant du dramaturge. Pourquoi ce texte, et en quoi se démarque-t-il des précédents ? Surtout, que permet-il à Wilde d'explorer ? Tout d'abord, selon Richard Ellmann dans *Oscar Wilde* (Gallimard, 1994), « "Le portrait de Mr. W. H." s'inspirait de détails personnels. L'auteur imaginait Shakespeare, marié et père de deux enfants comme lui, séduit par un adolescent comme il avait été séduit par Robert Ross » : dans « Le portrait de Mr. W. H. », W. H. a en effet 17 ans, l'âge de Ross quand commença en 1886 sa relation avec Wilde, selon toutes probabilités la première liaison homosexuelle de l'écrivain.

Le XIX^e siècle voyait se développer un intérêt croissant pour les *Sonnets* de Shakespeare, et en particulier se multiplier les hypothèses, parfois très fantaisistes, sur l'identité de leur inspirateur. Pourtant, les *Sonnets* n'avaient pas toujours eu très bonne réputation et, en 1839, l'historien Henry Hallam osa avancer qu'il était « impossible de ne pas souhaiter que Shakespeare ne les eût jamais écrits ». Bon nombre de critiques jugeaient même que ces poèmes n'étaient qu'une part mineure de l'œuvre shakespearienne, dont les passages les plus crus étaient d'ailleurs soigneusement expurgés par les bien-pensants. Les *Sonnets* n'en sont pas moins dédiés à un certain « Mr. W. H. », et l'identité de ce personnage suscitait de nombreux débats plus ou moins extravagants. Sans doute Wilde désira-t-il intervenir à son tour et proposer sa propre interprétation, à sa manière : là où d'autres cherchaient à fournir des preuves scientifiques, il préféra exposer son point de vue sous une forme romanesque qui, en fait (mais ce n'est qu'un jeu de plus), met en doute la théorie *a priori* défendue, celle de l'existence historique de ce personnage.

Peu importe, en fin de compte, la vérité ; seul compte le plaisir de Wilde, qui s'amuse à créer une fiction et à ridiculiser les prétentions des commentateurs. En outre, et c'est là que Wilde défend son point de vue subversif, le Shakespeare qui l'intéresse n'est ni le monument national érigé par les Britanniques ni le barde émasculé par les éditeurs : son William à lui est un être de chair et de sang, dont les attachements sensuels sont contraires à la morale victorienne. Il est amateur de garçons, et de préférence de jeunes gens de basse extraction : « Nos foyers anglais vont trembler jusqu'en leurs tréfonds lorsque paraîtra mon livre », prédisait l'auteur du *Portrait*. Les choses apparaissaient ainsi avec clarté : « W. H. » était, en grande partie, un masque arboré par Wilde l'Irlandais, qui se plaisait à proposer aux Anglais non pas un texte de plus sur l'un des fondements de leur orgueil national mais une plaisante démythification. ◆

Biographie

Professeur de littérature anglaise à la Sorbonne, **Pascal Aquien** a consacré de nombreux travaux à Oscar Wilde, qu'il a préfacé, édité et traduit (*Œuvres*, en Pléiade, 1996, dans la Pochothèque, 2000, *Rien n'est vrai que le beau,* Quarto/Gallimard, 2019) et à qui il a consacré une biographie, *Oscar Wilde. Les Mots et les Songes* (Aden, 2005).

Bertolt Brecht : du rejet à l'émerveillement

Quand le lycéen Brecht découvre Shakespeare, celui-ci est depuis longtemps canonisé en Allemagne, même si son œuvre est considérablement déformée. Sa première réaction est, compte tenu de la manière dont Shakespeare est représenté sur les scènes allemandes, de le rejeter. Mais, comme toujours chez Brecht, le rejet s'accompagne d'une assimilation. Autrement dit, il va le lire abondamment, toute sa vie, pour en tirer ce qui lui convient. Lecture attentive qu'il entreprend bien avant de lire Marx, lequel était, comme on sait, un fervent admirateur de Shakespeare. Entre 1920 et 1922, ses *Journaux* l'attestent, Brecht se passionne pour *Antoine et Cléopâtre, Richard III, Othello,* et il est émerveillé. En 1925, il sert de conseiller dramatique à Erich Engel quand celui-ci monte *Coriolan* à Berlin. En 1927, il adapte *Macbeth* pour la radio. En 1929, il projette – puis y renonce – de monter *Jules César* en collaboration avec le metteur en scène Erwin Piscator et l'économiste marxiste Fritz Sternberg. Plus tard, la présence de Shakespeare dans ses propres pièces est patente, particulièrement sous une forme parodique, étant donné qu'il puise librement dans le matériau que Shakespeare lui procure, notamment avec ses drames historiques. Ainsi pour *La Résistible Ascension d'Arturo Ui,* en 1941, où il emprunte à Shakespeare au moins deux passages : au *Jules César,* le discours de Marc-Antoine ; à *Richard III,* une scène de séduction. Mais l'exemple le plus net de la manière dont il se nourrit de Shakespeare, dont il se l'approprie, est le travail qu'il effectue de 1931 à 1938 sur *Mesure pour mesure* : d'une adaptation de la pièce il passe à sa réinterprétation complète dans la situation de son propre temps, et à une création nouvelle, personnelle, qui aboutit à *Têtes rondes et Têtes pointues,* « une parabole sur la théorie raciale ». Pas de théâtre de Brecht sans celui de Shakespeare ? Ce constat serait exagéré. Toujours est-il que Brecht passe encore les dernières années de sa vie à se colleter avec Shakespeare : il souhaite proposer au public de la République démocratique allemande une adaptation de *Coriolan.* En fait, un *Coriolan* qui est le sien, et qui n'est plus de Shakespeare. Malheureusement Shakespeare lui résiste, et Brecht abandonne. Au théâtre, Shakespeare est sans doute le seul adversaire auquel il aura voulu, jusqu'à l'échec, tenir tête.

Lionel Richard*

* Professeur émérite de littérature comparée à l'université de Picardie, Lionel Richard est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'Allemagne du XX^e siècle, dont *Malheureux le pays qui a besoin d'un héros : la fabrication d'Adolf Hitler* (Autrement, 2014).

THE BRITISH LIBRARY BOARD

« Je n'avais pas l'intention de faire un grand film »

En 1953, lors du Festival international du film d'Édimbourg, Orson Welles fut invité à prononcer une conférence, dans le cadre de l'école d'été du British Film Institute. Ce texte fut publié, sous le titre « The Third Audience » (« Le troisième public »), dans la revue *Sight and Sound* (janvier-mars 1954). Le cinéaste y évoquait ainsi ses adaptations shakespeariennes. Extrait.

« Je ne suis pas un partisan inconditionnel de l'adaptation de Shakespeare à l'écran. Je ne sais pas s'il peut exister un mariage heureux entre Shakespeare et l'écran, et je suis bien conscient de ne pas l'avoir réussi. Mais, à notre époque, il y a beaucoup de questions qu'on ne peut pas discuter devant soixante millions de personnes ; or on exige d'un cinéaste actuel qu'il s'adresse à un tel public. Pour échapper à la banalité, une méthode est de revenir aux classiques, ce qui explique qu'on voie des cinéastes entreprendre des expériences sur Shakespeare, certains avec des résultats désastreux et certains non.

L'ÉQUIVALENT AU CINÉMA DU THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE

« *Macbeth* a été réalisé en vingt-trois jours, dont une journée de retournage. Quiconque a la moindre idée du travail que représente la réalisation d'un film reconnaîtra que c'est plus que rapide. Avec *Macbeth,* je n'avais pas l'intention de faire un grand film – ce qui est inhabituel, car à mon avis tout réalisateur, même quand il fait n'importe quoi, devrait avoir pour but la réalisation d'un grand film. À aucun moment je n'ai pensé faire un grand film, ni même l'imitation d'un grand film. Je pensais faire ce qui pourrait être un bon film et – si je m'en sortais avec ce plan de travail de vingt-trois jours – encourager d'autres cinéastes à affronter des sujets difficiles avec plus de rapidité. Malheureusement, pas un critique dans le monde entier n'a jugé bon de me complimenter pour ma rapidité. Ils ont trouvé scandaleux que le tournage n'ait pris que vingt-trois jours. Ils avaient raison, bien sûr, mais je ne pouvais pas écrire à chacun d'eux pour expliquer que personne n'avait voulu me donner d'argent pour un jour de tournage de plus. Je crois que nous devons trouver au cinéma l'équivalent du théâtre de répertoire. En Amérique, cette expérience a échoué, parce qu'elle a été jugée sur le même plan et distribuée de la même manière que des films qui avaient été faits en quatre mois. Cela dit, je n'ai pas honte des limitations de *Macbeth.*

« Il a fallu non pas vingt-trois jours, mais quatre ans, pour réaliser *Othello.* Mais il n'a pas fallu quatre ans pour le tourner. De fait, la durée du tournage a été à peu près normale, mais il y a eu des périodes où il a fallu renvoyer l'équipe, parce que je devais m'absenter pour jouer un rôle. *Macbeth,* pour le meilleur et pour le pire, est une sorte de croquis au fusain d'une grande tragédie, esquissé à traits violents. *Othello,* réussi ou non, est à peu près aussi proche de la pièce de Shakespeare que l'était l'opéra de Verdi. J'estime que Boito [le librettiste] et Verdi avaient parfaitement le droit de changer Shakespeare pour l'adapter à une autre forme d'art ; et, tenant pour acquis que le cinéma est une forme d'art, j'ai obéi au principe qu'on peut adapter un classique pour le cinéma, avec liberté et vigueur. » ◆

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Bernard Eisenschitz

© *Sight and Sound,* 1954, British Film Institute

MERCURY PRODUCTIONS

Ci-contre : *Macbeth,* adapté par Orson Welles (1950), avec le cinéaste dans le rôle-titre et Jeanette Nolan, l'épouse.

Page de droite : Orson Welles et Suzanne Cloutier dans *Othello* (1951).

WIKIMEDIA COMMONS

Métamorphoses filmiques

L'illustre écrivain a été multiadapté à l'écran. Il y a eu des ratés, des bizarreries, mais aussi de grandes et belles fortunes.

C'est le champion du monde poids lourds. William est l'auteur le plus adapté au cinéma, haut la main et haut la plume, devant Alexandre Dumas, Stephen King, Agatha Christie et Jules Verne. Ce n'est guère surprenant, car il y a dans les pièces du dramaturge britannique tout ce qui fait les bonnes histoires : drame familial, trahison, amour, haine, coucheries diverses, soif de pouvoir, jalousie, folie, sorcellerie, *to be,* cheval, royaume, *not to be,* et plus encore. Toutes les grandes pièces de William se sont retrouvées sur grand écran, et parmi elles les plus célèbres : *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Macbeth*. Et, comme souvent dans le cas d'adaptations, elles sont apparues dès la naissance du cinéma.

La première répertoriée est *Le Duel d'Hamlet* en 1900, réalisé par le Français Clément Maurice (rien ne dit qu'il n'existe pas d'autres films inconnus au fond d'un grenier, le recensement des pellicules à cette époque étant toujours compliqué). L'interprète de cet *Hamlet* a de quoi surprendre : il s'appelle Sarah Bernhardt. La célèbre comédienne, vue assez peu au cinéma finalement, s'est glissée dans le rôle de celui qui parle avec son père. À la réflexion, ce n'est pas si étonnant : comme le fait dire Jean-Louis Trintignant dans *Une journée bien remplie*, un des deux films qu'il a réalisés, « on ne peut pas faire d'*Hamlet* sans casser des œufs ». La blague est pertinente : Shakespeare a très souvent été remué et revisité, quand *Les Trois Mousquetaires* de Dumas ont presque toujours été quatre et armés d'épées, les intrigues d'Agatha Christie sont globalement restées en l'état, celles de Stephen King et de Jules Verne également.

LE TEXTE ET LA DRAMATURGIE D'ABORD

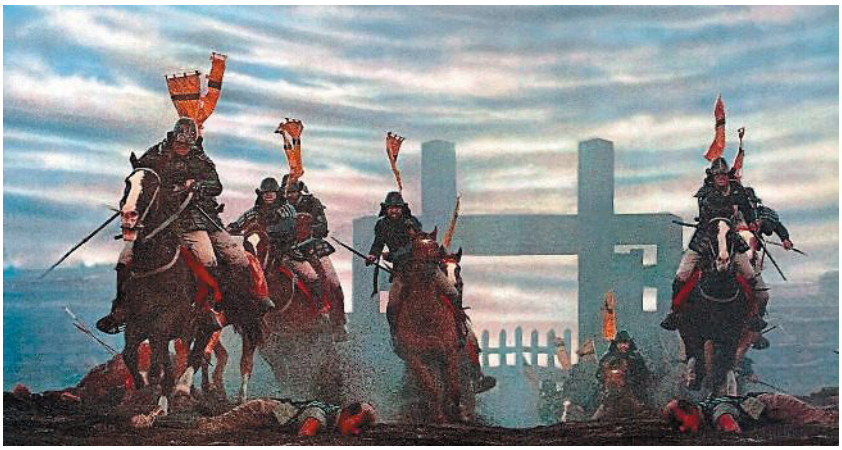
Les intrigues de Shakespeare s'inscrivent plus dans un corpus de sentiments universels – amour, pouvoir, haine… – que sur des péripéties narratives. L'ampleur de l'œuvre et la reconnaissance de l'auteur ont poussé des cinéastes de renom à s'y attaquer. Et, puisque l'ego vient régulièrement titiller le secteur, ces artistes ont voulu se démarquer les uns des autres. Une bonne idée, remarquez : le résultat est bien souvent à la hauteur de leur ambition.

On passera sur les films muets, essentiellement européens (France, Italie, Royaume-Uni) ; non pas qu'ils soient mauvais, plutôt qu'on ne les a pas vus – *Hamlet*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre*, *Jules César* étaient notamment au programme. On arrive directement à l'après-guerre avec du très haut de gamme ayant pour nom Laurence Olivier et Orson Welles. Les deux ont adapté trois fois Shakespeare : *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948), *Richard III* (1955) pour le premier ; *Macbeth* (1948), *Othello* (1951) et *Falstaff* (1965), un personnage shakespearien, pour le second. L'histoire ne dit pas si l'un et l'autre se sont regardés du coin de

Sarah Bernhardt est Hamlet dans le film de Clément Maurice (1900).

Ci-dessous : Orson Welles dans *Falstaff* (1965).

DR - FILMS SANS FRONTIÈRES



***Beaucoup de bruit pour rien,* de Kenneth Branagh, ici aux côtés d'Emma Thompson (1993). À droite : *Ran*, d'Akira Kurosawa, d'après *Le Roi Lear* (1985).**

DR - STUDIO CANAL

l'œil afin de ne pas adapter la même pièce et ainsi d'éviter la comparaison, mais le fait est là. Cela dit, la comparaison est possible, non pas forcément sur la qualité mais sur les partis pris formels. Un point commun : Laurence Olivier et Orson Welles ont interprété les rôles-titres des films ; vu l'envergure des rôles, ils n'allaient pas laisser les applaudissements à d'autres.

Laurence Olivier est le représentant le plus brillant du théâtre britannique. Sa carrière au cinéma est gigantesque, mais elle compte assez peu de grands films et de grands cinéastes (Kubrick, Mankiewicz, Hitchcock, Powell tout de même). C'est sur scène qu'il a fait ses preuves et sur scène qu'il a connu ses succès, notamment en jouant Shakespeare (évidemment). Mais ses trois adaptations de William au cinéma sont remarquables. De forme classique, elles mettent principalement en scène le texte et font la part belle aux comédiens et aux rôles principaux (lui, donc). Or, chez Shakespeare, le texte et la dramaturgie se suffisent à eux-mêmes : c'est exactement ce que Laurence Olivier raconte avec rigueur et brio. À noter que son *Hamlet* a reçu des prix prestigieux, dont le lion d'or à Venise et au moins deux oscars (meilleur film et meilleur acteur).

Il en va autrement d'Orson Welles, monstre du cinéma, inventeur de formes et artiste XXL. S'il a, comme Laurence Olivier, beaucoup joué Shakespeare au théâtre, c'est au cinéma qu'il s'est le mieux exprimé. En préambule, il convient de rappeler que son *Citizen Kane* a des allures shakespeariennes évidentes, outre qu'il a révolutionné le cinéma (oui, pas moins) et qu'il s'inspire ouvertement du magnat de la presse William Randolph Hearst. Quand Orson Welles adapte *Macbeth*, il le fait dans un souci de marier théâtre et cinéma : longs plans-séquences et travail de l'image (lumière, décors, direction artistique générale…). C'est remarquable. *Othello* a connu un destin singulier. Faute d'argent, le tournage a été interrompu deux fois. Le cinéaste a tourné au Maroc (séquence sublime de l'assassinat de Cassio dans les bains turcs), et par souci d'économie le film a été réalisé en noir et blanc, mais c'est ce qui lui donne sa force. Formellement, *Othello* est à l'opposé de *Macbeth* : très découpé, il procure une sensation de vertige. Il a obtenu le grand prix à Cannes en 1952 (l'équivalent de la palme d'or). Reste *Falstaff*, qui n'est pas une pièce de William mais un des personnages de l'œuvre présent dans *Henry IV* et *Les Joyeuses Commères de Windsor*. Réinventer un personnage a sans doute permis d'être plus libre encore (et, peut-être, l'ego faisant l'artiste, de marcher dans les traces de William) : *Falstaff* est un film « énaurme », truculent, inventif, drôle, tragique, wellesien.

DE KUROSAWA À SPIELBERG

Laurence Olivier et Orson Welles sont, de fait, les plus shakespeariens de tous les cinéastes shakespeariens. Mais il en est un troisième (médaille de bronze) qui pourrait réunir les deux autres : Kenneth Branagh, à la tête de cinq adaptations, *Henry V* (1989), *Beaucoup de bruit pour rien* (1993), *Hamlet* (1996), *Peines d'amour perdues* (2000), *Comme il vous plaira* (2006). C'est classique et souvent brillant.

Avant de terminer par le film préféré (suspense… mais vous pouvez aussi vous en moquer), il faut évoquer quelques adaptations remarquées, voire célèbres, à défaut d'être remarquables et célébrées. Marlon Brando a été Marc Antoine dans un *Jules César* un peu péplumesque chez Mankiewicz (1953), *Macbeth* est parti dans les oubliettes de la filmographie de Roman Polanski (1971), Michael Fassbender a été un Macbeth désastreux chez Justin Kurzel (2015), et Joel Coen (2021) a magnifié le couple terrifiant des Macbeth grâce aux comédiens Denzel Washington et Frances McDormand. Quant à *Roméo et Juliette*, la pièce a connu diverses fortunes : trop hollywoodienne chez George Cukor (1936), version roman-photo niaiseux chez Franco Zeffirelli (1968) et rapeuse chez Baz Luhrmann (1996), sans compter les deux digressions musicales *(West Side Story*, de Robert Wise, 1961, puis de Steven Spielberg, 2021), et la version film noir d'Abel Ferrara *(China Girl,* 1987). Enfin, ou presque, on le sait peu, Akira Kurosawa s'est attaqué trois fois à Shakespeare en l'adaptant à l'univers nippon avec réussite : *Le Château de l'araignée* (1957, d'après *Macbeth), Les salauds dorment en paix* (1960, *Hamlet)* et *Ran* (1985, *Le Roi Lear).*

Il est évidemment impossible de distinguer une adaptation parmi les autres, mais à l'impossible votre magazine n'est pas tenu. Donc voilà : *Richard III* de Richard Loncraine (1995), avec l'immense Ian McKellen dans le rôle-titre, coscénariste avec le cinéaste. Le film se situe dans les années 1930 et plonge dans l'imagerie nazie. Dernière preuve s'il en était besoin que William résiste à tout, au temps, à la météo, aux fadaises, au classicisme et au respect ! ◆

Éric Libiot

Beckett l'humanité à l'os

Grand lecteur de Shakespeare, dont il est un lointain descendant, Samuel Beckett pratiquait un théâtre de la dénudation : personnages réduits à leur prénom, espace-temps indéfini, intrigue minimale et floue (attendre Godot…), usage parfois glaçant du burlesque et de la pantomime. Par des procédés qui, la plupart du temps, lui sont propres, Beckett nous montre à la fois l'absurdité de notre condition, le caractère dérisoire de nos actions, et le monde comme une apocalypse qui n'en finit pas. Le tout souvent servi avec beaucoup d'humour.

KÁROLY FORGÁCS/AKG-IMAGES

Samuel Beckett, à Paris, le 13 avril 1966.

Par-delà l'apocalypse

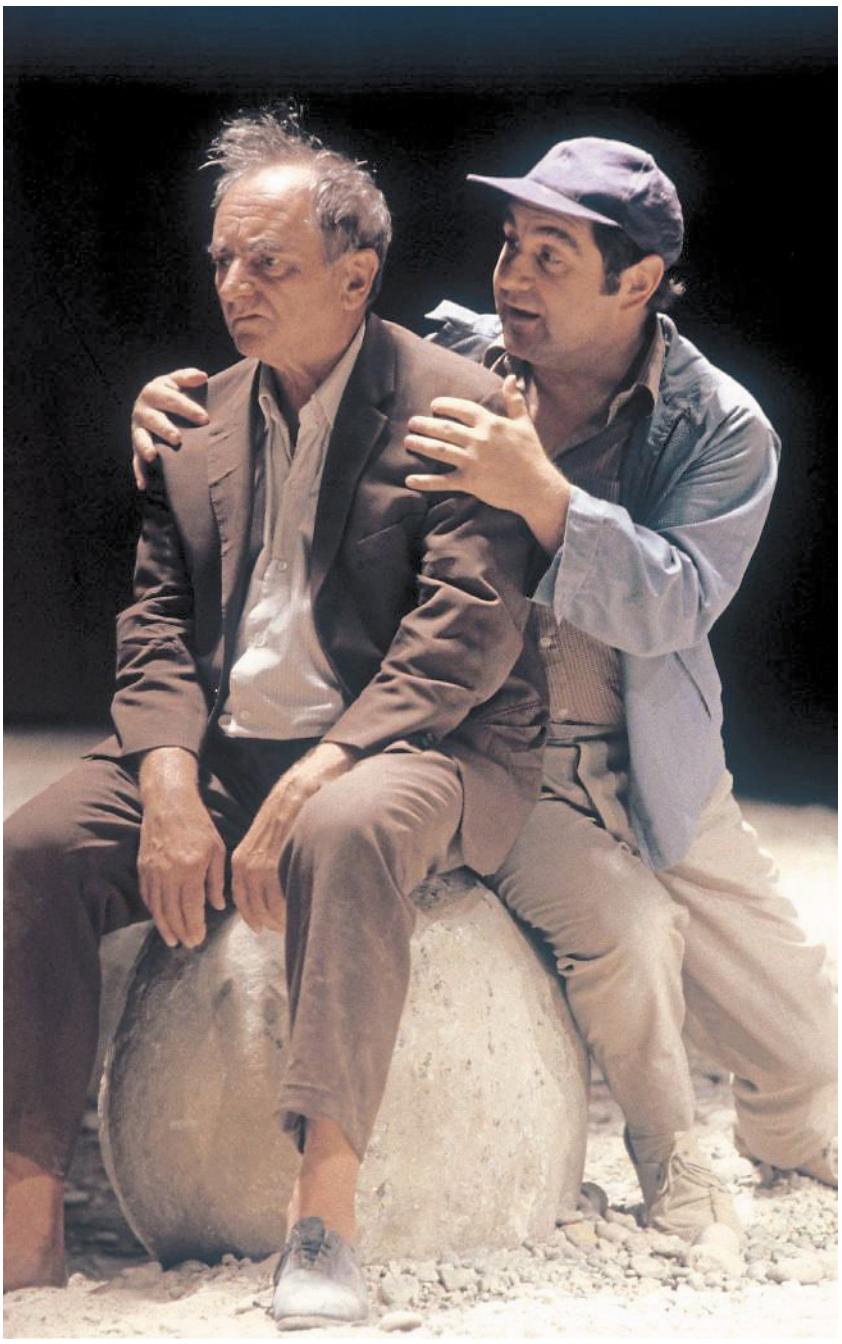
Beckett dépeint-il la fin du monde? Alors que nous vivons dans la hantise d'une catastrophe globale, l'hypothèse est tentante. Sauf que, chez lui, la fin s'étire à l'infini, empêchant le néant de définitivement s'imposer.

PAR FRANÇOIS NOUDELMANN

Des SDF sous leur couverture, des mouroirs à l'abandon, la planète jonchée de détritus… mais oui, c'est du Beckett! Les images de la déchéance produisent une triste analogie avec les situations familières de l'écrivain. Clochards, façades grises, désespoir font en effet partie d'un décorum devenu presque un cliché, autorisant ce dépit parfois cynique devant la misère réelle : ça ressemble à du Beckett! La ressemblance se renforce aujourd'hui avec un monde de plus en plus apocalyptique. Le temps n'est plus aux lendemains qui chantent, il incite plutôt à la peur et au souci de préserver ce qui tient encore debout. Les avant-gardes politiques et artistiques avaient autrefois fixé un cap pour l'avenir; à présent, la perspective de la catastrophe, réalisée à Tchernobyl et à Fukushima, redoutée dans les désordres climatiques et les armes nucléaires, a conduit les imaginaires de l'utopie à la dystopie. Cap au pire, rien n'est plus sûr. Les titres beckettiens déclinent cette tendance à la débâcle : « La fin », « L'expulsé », *Fin de partie, Cendres, Assez, Le Dépeupleur, Catastrophe*… Beckett symboliserait donc l'esprit du temps : éclaireur lucide du déclin, il aurait déjà tout compris du XXIe siècle, tout deviné du désastre en train d'advenir. Sauf que…

THÉÂTRE DE L'EFFONDREMENT

L'interprétation d'un Beckett pré- ou post-apocalyptique n'est pas nouvelle. Si ses premières pièces ont beaucoup déconcerté le public, faute d'un accompagnement explicatif de leur auteur, des critiques les ont comprises comme des œuvres de l'après-guerre, illustrant la dévastation du monde. Cette lecture rétrospective d'*En attendant Godot,* pièce créée en 1953 mais écrite en



Les acteurs suisses Ruedi Walter, à gauche, et Jörg Schneider, à droite, dans *En attendant Godot* » (Zurich, septembre 1980).

KEYSTONE/RUEDI KELLER/AKG-IMAGES

Buster Keaton, traqué par son propre œil, la caméra, dans *Film*, de Samuel Beckett et Alan Schneider (États-Unis, 1964).

1948, a donné le ton d'une réception funèbre, reliant les créations ultérieures à cette représentation qualifiée de post-Auschwitz. Adorno, dans ses *Notes sur la littérature,* soulignait la dette historique de ce théâtre de l'effondrement, typique d'une perte de sens qui se manifeste dans des pièces sans sujet. Toutefois, comment comprendre que l'écho de la guerre se prolonge aussi longtemps, jusqu'aux années 1960, 1970 et 1980 ? L'œuvre serait-elle mue par une mélancolie profonde qui fascinerait tous les désespérés, en temps de guerre comme en temps de paix ? Elle accéderait ainsi au statut de mythe, ses structures permettant de greffer les angoisses de chaque époque, quelles que soient leurs causes, et dont le vieillard cacochyme, bégayant et bavant, serait le prototype. Cependant…

Comment expliquer que Beckett, en même temps, fasse rire aux larmes certains publics ? Les spectateurs anglo-américains sont en effet beaucoup plus sensibles au comique de situation, aux jeux de mots souvent grossiers, aux pantomimes parodiques si fréquentes dans ses œuvres, aussi bien narratives que théâtrales. Lors d'une représentation qui mêle des auditoires français et anglais, on observe souvent les uns plongés dans le marasme d'une réflexion métaphysique tandis que les autres percent le silence avec un éclat de rire. Se rejouerait-il, dans cette différence, l'opposition entre Racine et Shakespeare, la tragédie avec unité de ton et celle qui accueille le burlesque ? Regardons-y encore et d'un peu plus près avec *Film,* écrit en 1964 et réalisé par Alan Schneider, que Beckett accompagna à New York pour le tournage. Le personnage principal y est traqué par son propre œil, la caméra, et se réfugie dans une pièce où il tente d'occulter tout ce qui peut lui rappeler un regard. Cette œuvre se prête aux deux lectures : d'un côté, la dimension philosophique avec la formule de Berkeley en guise d'introduction, *Esse est percipi* (« Être, c'est être perçu »), et le principe énoncé : « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. » D'un autre côté, le rôle est tenu par Buster Keaton, le célèbre acteur comique du cinéma muet, que Beckett continue d'admirer. Tourner le film en noir et blanc, presque sans son, est une référence anachronique aux gags gestuels du grand réalisateur des années 1920.

DE LA PAROLE IL NE RESTE PLUS QUE LA BOUCHE, DE LA TÊTE PENSANTE QUE LE CHAPEAU, DU REGARD QU'UNE PAUPIÈRE CLIGNOTANTE

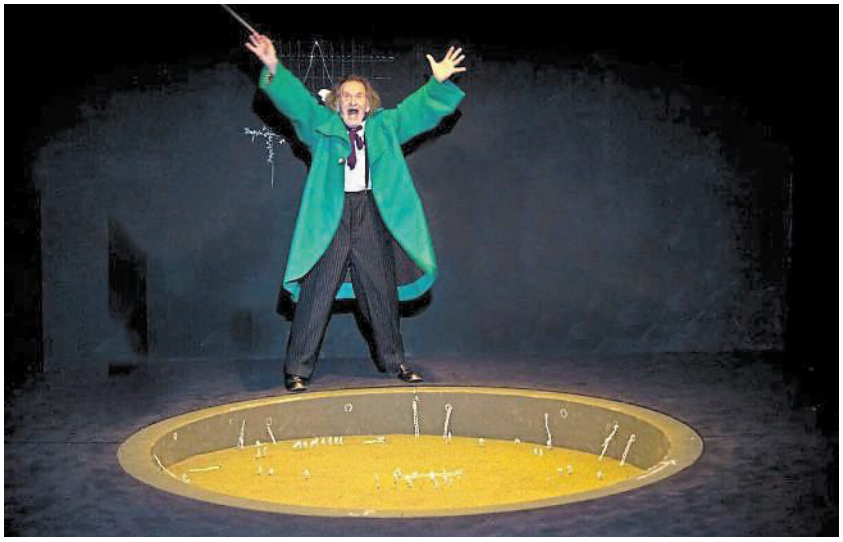
LA DESTITUTION DU SENS

L'interprétation apocalyptique et, plus généralement, philosophique de l'œuvre beckettienne trouva son succès en France. Pour passionnantes que furent ses propositions, psychanalytiques et métaphysiques, elles n'en ont pas moins écrasé la réception, aveugles et sourdes aux expérimentations linguistiques, visuelles et sonores d'un inventeur de génie. Aujourd'hui encore, les manuels scolaires rangent cet auteur dans la catégorie de « l'absurde », qui demeure sans doute une des notions les plus… absurdes de la taxinomie littéraire. Faute de comprendre ce qui est en jeu avec *En attendant Godot,* on confondit son effet avec sa nature, en la désignant comme absurde. Certes, Camus avait donné une teneur philosophique, existentielle, à cette notion qui désigne l'absence d'un sens du monde. D'aucuns virent dans le titre de la pièce une allusion à la surdité de Dieu (Godot/God) face à la guerre et à la détresse humaine, ce à quoi Beckett répondit, avec sa malice coutumière, qu'il n'y avait pas pensé mais que l'hypothèse était intéressante. Toutefois, •••

EVERGREEN THEATRE (NEW YORK)

Ci-contre: *Watt*, adapté et interprété par l'acteur irlandais Barry McGovern (2018).

Ci-dessous: Serge Merlin interprète pour la troisième fois *Le Dépeupleur*, sous la direction d'Alain Françon (2016).



la catégorie scolaire de l'absurde regroupe des auteurs et des œuvres incompatibles : Sartre, qui, comme les lecteurs marxisants de l'époque, résumait les pièces de Beckett à un anticonformisme petit-bourgeois, ou Ionesco, qui lui non plus n'aimait pas le mot absurde et dont les pièces tiraient plutôt du côté de la pataphysique. L'absurde fut un mot savant pour dire le n'importe quoi.

« Honni soit qui symbole y voit », écrit Beckett dans *Watt*. Même ses personnages s'inquiètent de formuler des phrases trop pleines de sens. « On n'est pas en train de… signifier quelque chose ? », demande Hamm, ce à quoi Clov répond : « Signifier ? Nous, signifier ! *(Rire bref)* Ah elle est bien bonne ! » Mais alors quoi ? Beckett ne produirait-il qu'un babil interminable et insensé, sans référence au réel, un pur jeu de formes ? Face au surplus d'interprétations allégoriques, l'approche formaliste a le mérite d'orienter l'attention sur l'extrême logique des compositions beckettiennes. La minutie avec laquelle il chronomètre les paroles (même la durée des clignements d'yeux) ou mesure le nombre de pas et leurs distances témoigne d'une volonté de maîtriser tous les paramètres d'une représentation.

DANS LES ŒUVRES BECKETTIENNES, LES GRANDS DISCOURS FLOTTENT COMME DES SPECTRES QUI FONT PLUTÔT RIRE QUE PLEURER

Ses œuvres – romans, pièces et films – sont construites avec une rigueur mathématique exceptionnelle. Géométrie, arithmétique, sérialité, combinatoires sont autant de procédés qui gouvernent la disposition des phrases, des récits, des dialogues et des scénarios. Le cylindre clos du *Dépeupleur* et ses variations réglées comme de la musique en sont l'apogée. Pour autant, cet esthétisme qui apparente l'œuvre beckettienne à tout un pan de l'art contemporain en musique, danse et vidéo ne suffit pas à rendre compte de ce qu'elle fait concrètement percevoir : la destitution du sens a pour finalité la perception de minuscules phénomènes, grâce à leur amoindrissement.

« RATER MIEUX »

De quelle « fin » Beckett est-il vraiment l'annonciateur ou le démiurge ? Réécoutons le début de *Fin de partie* : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. » Le lecteur

MELBOURNE INTERNATIONAL ARTS FESTIVAL - MICHEL CORBOU/THÉÂTRE DES DÉCHARGEURS

Utta Lampe est Winnie dans *Oh les beaux jours* (2002). Enterrée à moitié, elle s'enfonce peu à peu…

REUTERS/HERWIG PRAMMER/BRIDGEMAN IMAGES

métaphysicien y voit un tableau de l'apocalypse et du posthumain. Le formaliste y repère plutôt un jeu d'échecs avec ses combinaisons mathématiques : un personnage au centre et un autre qui doit trouver la sortie après avoir épuisé toutes les probabilités. Comme nombre d'avant-gardistes, Beckett a réduit la culture en miettes et performé sa fin. Toutes les idoles sont passées sous son rasoir : l'humain, le cerveau, le moi, le vieux style, la perspective, la narration… Son « anthropopopométrie » a fait bégayer les savoirs dès ses premiers romans. Peu à peu, même le je et les personnages sont devenus des fictions à trancher : « Il ne reste rien dans sa tête, j'y mettrai ce qu'il faut, pour finir, pour ne plus dire je, pour ne plus ouvrir la bouche » *(Pour finir encore et autres foirades).* Certes, on peut toujours y croire, écrire des romans, dire « je pense » et peindre des tableaux, mais, comme l'a déclaré Godard, le cinéma est bien fini même si on continue à réaliser des films. Quelque chose persiste toutefois et suit son cours dans cette fin qui dit à la fois la clôture et la finition.

La fin ne finit jamais avec Beckett, car on peut toujours « rater mieux ». Le ratage, l'écroulement, l'échouage offrent autant de dispositifs qui produisent des résidus, des « moindres ». De la parole il ne reste plus que la bouche, de la tête pensante que le chapeau, du regard qu'une paupière clignotante. La disparition des sujets laisse place à des phénomènes minimaux, affranchis de toute emphase verbale et symbolique. Les œuvres « finales » de Beckett, bien loin de se réduire à des expérimentations mineures après ses grands chefs-d'œuvre, sont l'achèvement de ce long travail pour amoindrir la vue, la voix, la lumière, le mouvement. Les dramaticules, les pièces pour la télévision, les esquisses radiophoniques accèdent à cette matière phénoménale qui concentre l'attention sur un geste, un souffle, un rai de lumière. Certes, tout flanche, tout s'enfonce progressivement, comme Winnie dans *Oh les beaux jours,* dont n'apparaît plus que la tête et qui compte les petits restes à voir et à dire. Cependant, il subsiste toujours des crânes éclairés, des souvenirs de citations, des murmures à peine audibles et d'infimes déplacements. Le néant ne gagne jamais définitivement. Beckett lui préfère des éclipses de visages et de voix qui disparaissent et réapparaissent dans une grisaille qui est moins la couleur du désespoir qu'une vibration lumineuse.

Le halo catastrophiste des œuvres beckettiennes peut s'accorder à nos imaginaires contemporains, toutefois il ne porte aucun message sur la fin des temps. Les grands discours y flottent comme des spectres qui font plutôt rire que pleurer, laissant place à des logiques sérielles, à des phénomènes sonores et visuels. Lire, voir, écouter Beckett, jusqu'au bout de ses amoindrissements, exige d'assumer le désenchantement, même si l'on continue à chanter. Pour le meilleur ou pour le pire. Ou, comme il l'écrit, pour « le moindre meilleur pire ». ◆

Biographie

Philosophe et professeur à Paris-VIII, **François Noudelmann** a écrit de nombreux essais sur la littérature et la philosophie, dont *Beckett ou la Scène du pire* (Honoré Champion, 2010) et une biographie d'Édouard Glissant (Flammarion, 2018).

« Qu'ai-je à raconter ? »

En quatre tomes, la publication des lettres du dramaturge, écrites entre 1929 et 1989, nous en dit long sur celui pour qui l'attribution du Nobel était « une catastrophe ».

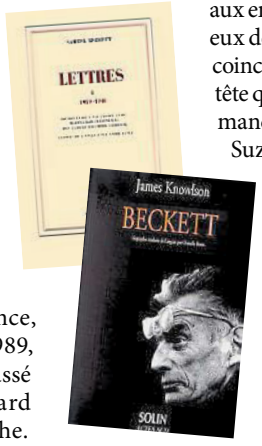
Samuel Beckett avec son éditeur Jérôme Lindon, le 11 juillet 1985.

« Giacometti mort. George Devine mort. Oui, conduis-moi au Père-Lachaise, en brûlant les feux rouges », écrivait Samuel Beckett à son amie Jacoba Van Velde en janvier 1966. Bien dit, mal vu : l'auteur de *Godot* dut attendre encore vingt-quatre ans pour tomber, le 22 décembre 1989, dans le trou creusé à son intention non au Père-Lachaise, mais au cimetière du Montparnasse. Tout le temps, donc, pour goûter aux aléas de l'existence et à son lot d'emmerdements : santé et vue chancelantes, hécatombe d'êtres aimés, sollicitations en tous sens, problèmes récurrents avec les adaptations de ses pièces dans le monde entier, doutes sur la validité de son œuvre, passée, présente et encore à venir. Sans oublier le pire : l'attribution du prix Nobel en 1969 (« une catastrophe », dit-il quand il l'apprit).

LE JOURNAL D'UNE CARCASSE

« Qu'ai-je à raconter ? Peu de chose » ; « Pas grand-chose à raconter » ; « Jamais eu moins à raconter » ; « Moins que jamais à raconter » ; « Strictement rien d'intéressant à raconter » ; « J'aimerais bien avoir quelque chose d'intéressant à raconter » ; « Sur moi, rien de racontable à raconter » ; « Ne trouve rien d'autre d'inintéressant à raconter » ; ou encore, pour les latinistes, « *De nobis nihil* d'un quelconque intérêt ». Pour la plupart adressées à son amie et amante Barbara Bray, ces variations sur le même thème donnent idée de la tonalité morose du virtuose de l'échec et empereur de l'indigence au soir de sa vie, dont les quatre tomes de la correspondance sont parus entre 2014 et 2018 aux éditions Gallimard.

Ce préambule en forme de descente aux enfers (*La Divine Comédie* est restée jusqu'au bout son livre de chevet) pourrait faire croire que l'ultime recueil de cette correspondance, consacré aux années 1966-1989, n'est qu'un compte rendu ressassé des claudications d'un vieillard perclus. Peut-être. Il n'empêche. De cette carcasse dont il détaille à vif le délabrement à ses correspondants sont sorties des pépites éclatantes dont la brièveté abonde la charge corrosive : *Le Dépeupleur, Pas moi, Compagnie, Mal vu mal dit, Quad, Cap au pire, Foirades* et *Soubresauts,* entre autres. Il est étonnant que le dernier tome de cette correspondance soit le plus épais de tous : les années passant, les lettres sont de plus en plus courtes. Mais Beckett, allergique au téléphone, ne laissait jamais ses correspondants, quels qu'ils soient, sans réponse. Le Nobel lui valut un tel afflux de notoriété et de courrier qu'il l'empêchait de se consacrer à son travail comme il dit le vouloir.



« TRUCS DE BOY-SCOUTS »

L'ensemble de la correspondance apparaît comme une pièce clé du puzzle beckettien. Érudites, empathiques, burlesques souvent, comme si Keaton ou Sennett y inséraient des slapsticks, la plus grande part des lettres, qui courent de 1929 à 1989, n'ont pas la tonalité vrillée de mélancolie du tome IV. Se dessine sur la longue durée la figure d'un artiste ouvert avec une générosité illimitée aux œuvres des autres : ses adresses aux amis sont striées de raccourcis saisissants, ciselés par une infaillible spontanéité. Elles mettent au jour les ressorts effroyablement comiques des zombis qui déambulent dans l'espace de ses romans et de ses pièces. Des gens aux noms bizarres, des Watt, des Krapp et des Gogo, toujours un peu gênés aux entournures, échangeant entre eux des insanités insensées, même coincés dans des jarres avec seule la tête qui dépasse. On cherche ce qui manque. Sont absentes les lettres à Suzanne Dechevaux-Dumesnil, sa compagne puis épouse, rencontrée en 1930, à qui il survivra à peine cinq mois. Manque aussi la correspondance de la Seconde Guerre mondiale, période peu propice à l'exercice épistolaire. On sait par son biographe James Knowlson[1] que Beckett a rejoint très

LOUIS MONIER. ALL RIGHTS RESERVED 2023/BRIDGEMAN IMAGES

tôt la Résistance en connaissance de cause, pour avoir sillonné dans les années 1930 l'Allemagne national-socialiste. De Paris d'abord, où il traduisait des documents pour les renseignements britanniques. Lorsque sa cellule fut repérée par la Gestapo, il s'enfuit avec Suzanne à Roussillon, dans le Vaucluse, en zone libre. Il travailla d'abord dans une ferme, puis combattit aux côtés des maquisards. Beckett n'aimait guère s'épancher sur ces « trucs de boy-scouts » qui lui valurent la croix de guerre à la Libération.

De l'autoportrait diffracté du jeune artiste en chien fou, lecteur à l'École normale supérieure, secrétaire de James Joyce, esthète tous azimuts, ivre de savoirs et d'alcools forts, au vieil homme décharné, humble et lapidaire, en passant par l'effervescence des « années Godot », apparaît en filigrane la silhouette infiniment élégante de celui qui y mettait du sien pour faire rendre gorge aux mots et les faire passer aux aveux. Par défi et par défaut. En 1985, *Libération* avait soumis 400 écrivains du monde entier à la question « Pourquoi écrivez-vous ? ». Fameuse réponse de Beckett : « Bon qu'à ça. » ◆ **Alain Dreyfus**

1. *Beckett,* James Knowlson, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, éd. Solin/Actes Sud, 1999 (rééd. Babel, 2007).

À PROPOS DE PROUST

« Il buvait trop de tilleul »

« J'ai lu le premier volume de *Du côté de chez Swann*, et je le trouve étrangement inégal. Il y a des choses incomparables – Bloch, Léonie, Legrandin –, et puis des passages qui sont d'une méticulosité pénible, artificiels et presque malhonnêtes. Il est difficile de savoir quoi en penser. Il maîtrise si absolument sa forme qu'il en devient le plus souvent l'esclave. Certaines de ses métaphores illuminent une page entière et d'autres semblent obtenues laborieusement dans le plus terne désespoir. [...] Sa loquacité est certainement plus intéressante et habile que celle de Moore, mais pas moins débordante, le vomissement larmoyant de tout ce qui a été ingurgité par des fausses dents et un ventre affligé de coliques. Je pense qu'il buvait trop de tilleul. Et quand je pense qu'il faut que je le contemple sur son siège de cabinet pendant 16 volumes! »

Extrait d'une lettre à Thomas MacGreevy, Kassel, été 1929

À l'épreuve du réel

En conjuguant le concret et l'abstrait sous le signe de l'exactitude, Beckett fabrique une forme particulière de réalisme.

Vingt mille décès en France, autant en Italie, plus de 70 000 dans toute l'Europe : la canicule de l'été 2003 fut meurtrière. Elle atteignit particulièrement les personnes âgées. Cet été-là, je relisais *Oh les beaux jours* pour la préparation d'un cours. De « l'étendue d'herbe brûlée » au soleil torride et à la mort lente, à l'extinction progressive de tout geste possible et « toutes choses en train de se dilater », la canicule traversait la pièce de Beckett. Cette pièce plutôt abstraite, à la situation invraisemblable, prit soudain une consistance et une actualité saisissantes qui en feraient presque un texte réaliste si elles n'étendaient pas son potentiel allégorique en frappant chaque réplique et didascalie d'une étonnante exactitude.

La canicule renforçait ma conviction que Beckett n'était pas un écrivain de l'absurde et qu'il était encore moins un auteur métaphysique. Ou, faut-il dire, c'est à force d'un réalisme aux mille petites dénotations fragmentaires que Beckett devient un auteur métaphysique, après avoir traversé le feu de toute forme de réalité, politique, historique, charnelle, mentale, physique. Les godillots d'Estragon appartiennent au monde des tranchées comme le monologue de Lucky sort d'une gueule cassée. Impossible de dire si le traumatisme qui traverse *En attendant Godot* est brûlant ou apaisé. Beckett y a cependant glissé de nombreuses références personnelles à la guerre, qu'il a vécue, jusqu'aux noms propres du village et du propriétaire qui l'avaient accueilli, lui l'écrivain et résistant réfugié.

Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud dans *Oh les beaux jours* au Festival de Berlin (1967).

ULLSTEIN BILD - BUHS/REMMLER/AKG-IMAGES

FOIRADES ET DRAMATICULES

Beckett programme des scénarios répétitifs qui n'ont rien d'original et qui assument leur prévisibilité. Avec un rien de bon sens, même un enfant entrevoit dès les premiers instants l'horizon des évènements à venir : qui pour croire que Godot arrivera, ou qu'écouter en boucle une vieille bande enregistrée permettra à Krapp de réinventer sa vie ? Pourtant, Beckett arrive à tirer de situations uniformément désespérantes de multiples formes de jovialité. C'est qu'il a sa propre conception du sublime, sa propre pratique de la drôlerie, et surtout peut-être son propre sens de la surprise : il distille de petits accidents verbaux qui assurent le triomphe permanent de l'invention langagière.

Peu à peu, Beckett sera sorti des relations construites et des situations déterminées. Des pièces et des romans, il passe aux foirades et aux dramaticules. Le quadrilatère sisyphéen laisse place à de petites fugues sans origine, et les variations répétitives se brisent au profit d'un flux unique qui tombe à plat, en une seule fois. Les paysages construits (au ras du sol ou au sommet d'une colline) le cèdent à des objets sans fond, flottants, saisis, sans lien. La peau des récits se craquelle comme le parchemin qui fait office de chair pour les figures du *Dépeupleur*. Les mondes sont saisis à l'arrêt et deviennent inhabitables, comme si tout finissait sur un souffle et « un espace jonché de vagues détritus ». Moins il aura été réaliste, plus il aura crispé son langage, plus Beckett aura été exactement politique. ◆

Christophe Bident

L'expérience de la part obscure

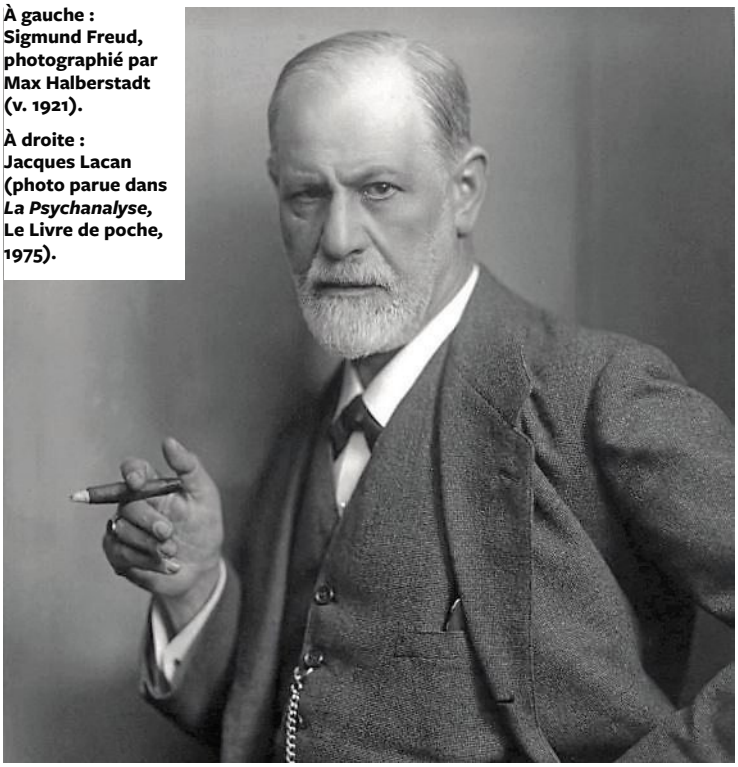
Lecteur de Freud dans sa jeunesse, Beckett donne à expérimenter des dimensions ou notions difficiles à formuler, anticipant voire corrigeant Lacan.

PAR GENEVIÈVE MOREL

Beckett entre en analyse avec W. F. Bion au début des années 1930, à la suite de la mort de son père, auquel il était très attaché. Il lit Freud et s'intéresse au concept de pulsion de mort, dont Lacan fera un support de la jouissance, conçue comme un au-delà du principe de plaisir freudien, qu'elle soit excès de plaisir ou de souffrance. Ainsi, l'écrivain lie explicitement son « amour des pierres » à la tendance à retourner à l'état minéral que Freud a supposée aux êtres vivants[1]. Le psychanalyste Franz Kaltenbeck note que c'est justement le problème de la permutation des seize pierres à sucer qui amène Molloy, dans le roman du même nom, à l'évocation de l'étendue de l'océan comme d'un objet leurrant le désir : « On s'en approchait, oui, pour voir ce que c'était, si ce n'était pas un objet de valeur, provenant d'un naufrage et rejeté par la tempête. Mais, en voyant que l'épave vivait, convenablement quoique pauvrement vêtue, on s'en détournait[2]. » Cet objet énigmatique, en même temps attractif et répulsif, n'anticipe-t-il pas le fameux objet *a,* que Lacan a défini comme la cause du désir ? Un objet d'angoisse ou de jouissance selon le contexte, hérité du concept de « la Chose », cette part obscure de mon prochain ou de moi-même que, selon Freud, je ne peux ni regarder en face ni même identifier.

ENTRE DEUX MORTS

À suivre Franz Kaltenbeck, il s'agirait non seulement d'une anticipation mais aussi d'un infléchissement, voire d'une correction, de Lacan par Beckett. Il le démontre à partir de *Watt,* écrit en grande partie entre 1941 et 1944 à Roussillon, où Beckett se cachait de la Gestapo. Watt est confronté par Arsène, qui l'a précédé au service de M. Knott, à la chaîne des noms des serviteurs successifs, qui débouche sur le néant. Il saisit alors qu'il se trouve entre deux morts : au-delà d'une certaine limite, les noms de ses ancêtres sont perdus, mais il subira lui aussi le même sort et sera oublié. Seule l'écriture saura parer au néant. Pas étonnant que Watt voie se dédoubler Arsène entre présence et absence, à l'aube du jour où il entre en fonction. Le jour qui se lève est décrit comme une substance qui s'infiltre partout. Franz Kaltenbeck y lit une évocation très réussie de la Chose : « Comme si souvent dans son œuvre, Beckett procède par l'*understatement.* La Chose n'est pas retranchée dans un espace transcendantal, l'homme n'en est pas si bien séparé, contrairement à ce qu'on pourrait croire quand on lit le séminaire *L'Éthique de la psychanalyse,*



À gauche : Sigmund Freud, photographié par Max Halberstadt (v. 1921).

À droite : Jacques Lacan (photo parue dans *La Psychanalyse,* Le Livre de poche, 1975).

CHRISTIE'S/WIKIPEDIA - ENCYCLOPÉDIE DU MONDE ACTUEL (EDMA)

***Fin de partie*, mis en scène par Amy Seham (2016), avec Thomas Buan (Hamm) et Samuel Keillor (Clov).**

dans lequel Lacan situe plutôt la Chose dans un lieu interdit et inaccessible à toute représentation signifiante[3]. »

Franz Kaltenbeck a suivi, en prison, des personnes qui avaient martyrisé puis tué un enfant. Il voulait notamment comprendre pourquoi des parents s'acharnaient sur un de leurs enfants tout en prenant soin des autres. Que représentait-il donc pour eux ? En mettant en scène des enfants bien étranges, Beckett donne des pistes : ainsi l'enfant messager d'*En attendant Godot,* qui doit parler d'une voix qui lui donne l'air de venir d'un autre monde, ou celui, encore plus fantomatique, de *Fin de partie,* une pièce écrite pendant le deuil de son frère.

ENFANT REJETÉ, ENFANT HALLUCINÉ

La pièce comporte quatre personnages : Nell et Hagg, qui vivent chacun dans une poubelle, sont les parents de Hamm, dont Clov est le serviteur. Hamm se considère comme le père adoptif de Clov, qui reconnaît seulement que Hamm lui a « servi de cela » (pourquoi ne peut-il pas dire « de père » ?). Or la pièce est traversée par une « histoire » énigmatique d'enfant, racontée par Hamm. Il s'agit d'un père qui rampe à plat ventre et lui demande de l'accueillir avec son enfant. Hamm aurait pris le père à son service mais, comme son « roman » est plusieurs fois interrompu, on ne sait pas ce qu'il est finalement advenu de l'enfant.

UN OBJET D'ANGOISSE OU DE JOUISSANCE SELON LE CONTEXTE, HÉRITÉ DU CONCEPT DE « LA CHOSE », CETTE PART OBSCURE DE MON PROCHAIN OU DE MOI-MÊME QUE, SELON FREUD, JE NE PEUX NI REGARDER EN FACE NI MÊME IDENTIFIER

À la fin de la pièce, Hamm exige que Clov monte sur un escabeau pour lui décrire le dehors. *Fin de partie* anticipe sur la fin du monde, ou du moins sur une grave crise écologique : la lumière est grise, la terre inondée. Clov regarde cette « dégoûtation » puis pousse un cri, se tourne vers Hamm et dit « avec effroi » : « On dirait un môme. » Or d'où pourrait bien venir ce « môme », si ce n'est justement du « roman » raconté par Hamm ? L'enfant hors les murs aperçu par Clov, qui le qualifie de « procréateur en puissance » (peut-être une allusion à ses pères), est un enfant qu'il faudrait « exterminer », selon le mot de Hamm. Prisonnier du récit interrompu de Hamm, Clov, le fils adopté, aura halluciné cet enfant qui assiège la maison de celui qui est surtout devenu son maître. Clov aperçoit au-dehors l'enfant qu'il a été, un enfant rejeté jusque dans la fiction de Hamm, donc forclos du symbolique, et qui revient dans le réel selon la formule de Lacan. Cette interprétation est corroborée par les indications de Beckett sur la mise en scène : le « roman » de Hamm évoque l'arrivée de Clov enfant dans sa maison. Celui-ci est probablement resté un temps tout seul, son père étant mort sur le chemin. Ces évènements du passé ont créé l'effroi dans lequel baigne toute la pièce.

Le « môme » halluciné qui apparaît à Clov, ce « procréateur en puissance » qu'il craint tant, répond donc à la rupture de « l'histoire » brisée de l'enfant forclos par Hamm. « Ce n'est plus une fiction. Il relève du réel[4]. » Et cet enfant est, encore une fois, voué à la mort par Hamm. Selon Franz Kaltenbeck, cet enfant beckettien, d'abord laissé tout seul, puis rejeté par celui qui se donne comme son père adoptif, cet enfant qui revient ensuite dans le réel comme une hallucination, effrayante pour ses parents mais peut-être aussi pour lui-même, pourrait éclairer le statut opaque de ceux « qui ne sont pas tout à fait de ce monde » pour leurs parents criminels. ◆

1. *Beckett,* James Knowlson, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, éd. Solin/Actes Sud, 1999 (rééd. Babel, 2007).
2. *Molloy,* Samuel Beckett, éd. de Minuit, 1951.
3. « La psychanalyse depuis Samuel Beckett », Franz Kaltenbeck, *Savoirs et clinique,* n° 6, 2005 (rééd. n° 26, 2020).
4. « On dirait un môme », Franz Kaltenbeck, *Savoirs et clinique,* n° 21, 2016.

Biographie

Psychanalyste, **Geneviève Morel** est l'auteur de *Clinique du suicide* (Éres, rééd. 2010), et plus récemment de *Terroristes. Les Raisons intimes d'un fléau global* (Fayard, 2018). Elle collabore à la revue *Savoirs et clinique.*

ABERBIC94/WIKIPEDIA

Et tout finit par une chanson

THE END, DES BEATLES

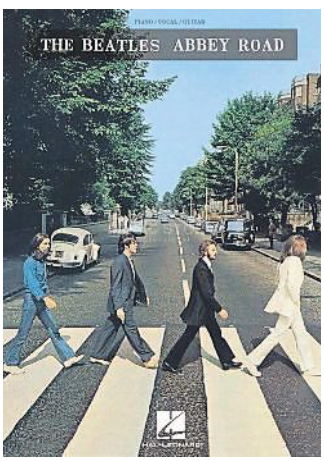
Un dernier album réalisé sur fond de discorde et de fin de règne, et tout de même un refrain magique soufflé aux quatre musiciens par le fantôme du Barde.

Si William Shakespeare trône au sommet de la littérature britannique, quatre cents ans après son ère s'est écrite au royaume d'Angleterre la belle histoire de quatre garçons dans le vent devenus rois du rock. Qui n'a jamais fredonné une chanson des Beatles n'est pas terrien ! Depuis leurs débuts en 1960 jusqu'à leur séparation dix ans plus tard, les Fab Four enregistrèrent douze albums et composèrent plus de 200 chansons ; leur succès dans l'histoire de cette industrie est colossal avec plus de 600 millions de disques vendus ! Pourtant, même les plus belles histoires ont une fin, et la réussite n'est pas gage de longévité, surtout dans le show-business. Paul, John, George et Ringo ne dérogeront pas à la règle, et c'est avec l'album « Abbey Road » qu'ils mirent le point final à une œuvre qui a marqué depuis toutes les générations.

L'AFFAIRE DU BISCUIT

L'année 1969 est une période charnière pour le groupe ; le surmenage, les différends juridiques et personnels ont eu raison de leur camaraderie. Le projet « Get Back », un album et un film enregistrés en janvier, qui souhaitait convoquer l'énergie de leurs débuts, a tourné au pugilat ; souhaitant finir sur une note positive, The Beatles s'accordent autour de l'enregistrement d'un nouvel album pendant l'été. Pour ce qui pourrait être leur dernier, ils rappellent leur réalisateur originel George Martin, qui accepte la mission à la condition de laisser au placard leurs discordes et de le suivre sur la direction musicale. Rendez-vous est pris. Mais tout ne se passe pas comme prévu…

L'enregistrement commence sans John, qui a eu un accident de voiture avec sa compagne. Il arrive aux studios Abbey Road avec dix jours de retard, mais surtout, dans ses valises, une Yoko Ono blessée qu'il fait installer sur un lit médical dans la cabine de prises avec un micro exaspérant ses trois compères. Particulièrement quand elle se lève pour chiper un biscuit dans le paquet de Harrison, qui ne peut retenir une insulte et provoque une nouvelle escarmouche ! Est-ce l'accumulation des tensions, l'affaire du biscuit, ou la frustration que seules deux de ses chansons aient été retenues pour figurer dans l'album, le guitariste se montre taciturne. Ringo ayant quitté puis réintégré le groupe quelques mois auparavant ronge son frein ; quant au couple Lennon/McCartney, leurs visions divergent tant qu'il leur est difficile d'enregistrer ensemble. Alors les séances s'organisent autour d'un roulement pour que l'on se croise le moins possible, un comble pour George Martin, qui le sait mieux que quiconque : la magie des Beatles tient dans la complémentarité de ces quatre musiciens. Donc il guette et ne perd pas une miette de ces fugaces instants où le miracle opère dans le plaisir de créer ensemble. C'est ce qui va se produire sur le dernier morceau du medley de la face B, dernier titre de leur histoire à être enregistré à quatre : *The End*.



The End
Abbey Road
The Beatles

Oh yeah, all right
Are you going to be in my dreams
Tonight?

And in the end
The love you take
Is equal to the love you make

Cette chanson rock qui convoque l'essence du groupe puise sa force dans la personnalité de chacun de ses membres. Un solo de guitare de Paul, de John et de George, et (même s'il apprécie peu l'exercice) un solo de batterie de Ringo. À la fin, c'est en mariant leurs voix en un chant harmonisé qu'ils écrivent leur parfaite épitaphe : « And in the end/The love you take/Is equal to the love you make. » Une phrase signée Paul, cosmique selon John, construite comme un distique dont l'influence shakespearienne lui a été souvent notifiée. « Ce n'était pas conscient, dira-t-il. J'ai étudié Shakespeare, et j'étais particulièrement fasciné par la façon dont il utilisait le couplet rimé pour clore ses scènes ou ses pièces. Peut-être que quelque part dans mon subconscient… » Une fin poétique et hautement symbolique, digne des plus belles histoires, vous dis-je ! Et si c'était le grand écrivain lui-même qui la lui avait soufflée ? ◆

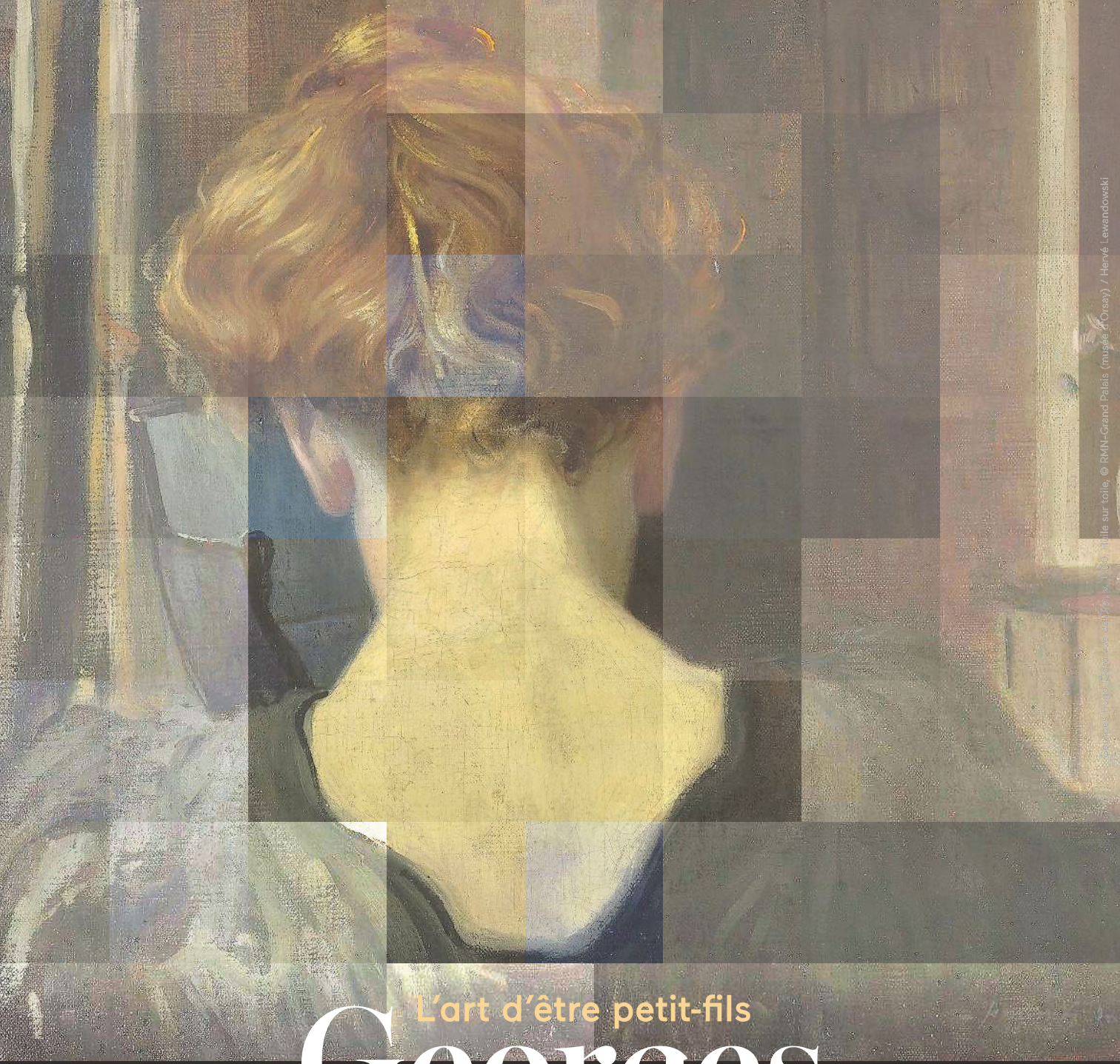
Emma Daumas

Shakespeare, Rousseau, Colette, Tolstoï...

Leurs vies comme vous ne les avez jamais entendues

Portraits,
Un podcast de

LiRE magazine



L'art d'être petit-fils

Georges Hugo

10 novembre 2023
10 mars 2024

6 place des Vosges
75004 Paris
#GeorgesHugo

Maison de Victor Hugo

VILLE DE PARIS | PARIS MUSÉES | MAISONS VICTOR HUGO Paris - Guernesey

connaissance des arts | TRANSFUGE | LIRE magazine littéraire

© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski